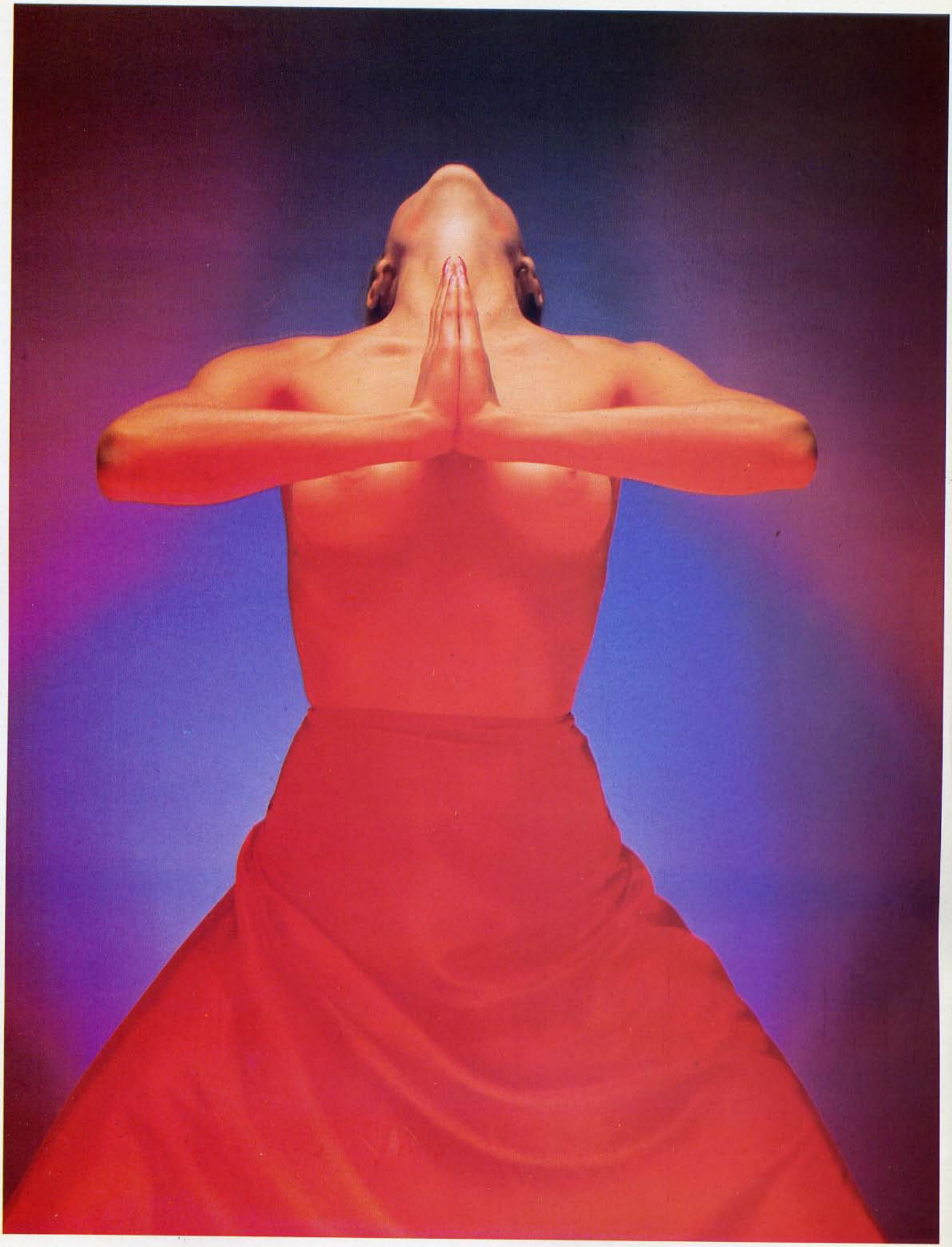
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 9 74

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АПРЕЛЬ 1991

Главный редактор
ЧУДАКОВ Г. М.
Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
ВЕТРОВ С. Л.
(заместитель главного редактора)
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
КУЗНЕЦОВА Н. Н.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва,
Центр, М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

сдано в набор 20.01.91
подп. в печать 27.02.91
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2831
тираж 148 500
цена 1 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Государственного комитета СССР по печати.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ПРЕСС-ФОТО
О ТВОРЧЕСТВЕ В. БОГДАНОВА 3

РЕТРОФОТО
К 65-ЛЕТИЮ «СОВЕТСКОГО ФОТО» 10

ФОТОЮМОР
ПЕТР НОСОВ — ЮМОРИСТ 12

ФОТОТВОРЧЕСТВО
В САЛОНЕ ВАЛЕРИЯ ФЕДОРЕНКО 14

ФОТОАРТ
ФОТОГРАФИИ ВАДИМА ГУЩИНА 21

ФОТОМАСТЕРСТВО
СЪЕМКА ОБНАЖЕННОЙ НАТУРЫ 24

ФОТОКОНКУРС «12 ТЕМ»
«КАКОЙ ПАССАЖ!» 26

ИНТЕРФОТО
ВЫСТАВКА «УОРЛДПРЕССФОТО-90» 28
ДАЙДЖЕСТ ЗАРУБЕЖНОЙ ФОТОГРАФИИ 30
АМЕРИКАНСКИЙ ФОТОГРАФ ДЖОН УАЙТ 31
ФОТОСПОРТ-90 34

ФОТОТЕХНИКА
ВЫСТАВОЧНАЯ ФОТОГРАФИЯ 42
НОВИНКИ ИЗ КРАСНОГОРСКА 44

ФОТОДИЗАЙН
ПЛАКАТЫ ИГОРЯ РОГАЧЕВСКОГО 48

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР ОГЛОБЛИН
(ХАРЬКОВ)
ЗАКАТ

ВЛАДИМИР ПЧЕЛКИН
(МОСКВА)
СТРЕМЛЕНИЕ К ТАЙНЕ

ИГОРЬ РОГАЧЕВСКИЙ
(МОСКВА)
ФОТОПЛАКАТ — ОБЛОЖКА ДЛЯ «СОБЕСЕДНИКА»

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1991

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Необходимы ваше понимание, советы, предложения

Прошло всего несколько месяцев с тех пор, как редакция «СФ» объявила подписку на 1991 год. Но сколько неожиданных и драматических событий в жизни журналистских коллективов произошло за этот «исторически небольшой срок». Главное из этих событий — острый дефицит типографской бумаги и фантастический рост ее цены.

Итоги подписки, несмотря на ее значительное падение, все же против ожидания порадовали редакционный коллектив (у наших коллег из других журналов — и того хуже!). Мы глубоко сочувствуем многим бывшим подписчикам — фотолюбителям, приходившим в отчаяние при взгляде на пустые полки фотомагазинов, удивительно похожих на полки магазинов продовольственных — «куда уж тут до теории и практики на страницах «СФ».

Но не будем отчаиваться! У редакционного коллектива — серьезные творческие планы. Несмотря на большие трудности с бумагой — и по количественным и по качественным параметрам — мы надеемся удовлетворить интерес наших читателей в самой разнообразной эстетической и сугубо практической информации.

Информацией и для тех, кто просто любит фотографию или занимается ею профессионально, и для тех, кто вполне оправданно по нынешним временам считает ее объектом самой разнообразной коммерческой деятельности. Осторожность в прогнозах (по опыту прошлых месяцев) просто необходима. Поэтому, чтобы не сглазить, мы воздержимся от конкретных обещаний. Но хотим заверить наших нынешних и будущих читателей в том, что редакционный коллектив — в поиске новых путей и возможностей удовлетворения ваших запросов и готов преодолеть все трудности ради дорогой вашим и нашим сердцам фотографии.

Ваша помощь в общем деле — советы, предложения, рекомендации, пожелания — необходима как никогда. Она будет способствовать тому, чтобы «свет в конце тунеля» появился уже к началу подписки на 1992 год.

Григорий ЧУДАКОВ

Создан Союз фотохудожников России

В Курске прошел учредительный съезд Союза фотохудожников России, в работе которого приняли участие представители фотографической общественности из разных областей и краев РСФСР, а также председатель Союза фотохудожников СССР О. Суслова, секретари Союза Н. Парлашкевич, В. Крохин, В. Стигнеев, гости из Украины, Белоруссии, Молдовы и Киргизии.

С сообщением о развитии фотографического движения в республике, его проблемах и перспективах выступил председатель оргкомитета по подготовке учредительного съезда, зав. отделом фотоискусства ВНМЦ им. Н. К. Крупской А. Баскаков. Он представил концепцию модели строения Союза фотохудожников России, нашедшую свое отражение в разработанном оргкомитетом Уставе Союза, ответил на вопросы.

После непродолжительной дискуссии по процедурным вопросам, вызванной, в частности, несогласием нескольких участников с порядком избрания делегатов на съезд, было принято решение учредительный съезд считать открытым. Избраны президиум съезда, мандатная, редакционная и счетная комиссии, принята повестка дня.

Выступившие в прениях В. Серебряков (Владивосток), В. Нагибин (Свердловск), И. Кильдюшов (Ухта), В. Хмель (Краснодар) поддержали идею создания Союза фотохудожников России.

В ходе обсуждения Устава со своими предложениями и дополнениями выступили В. Митряев (Оренбург), С. Яворский (Нижний Новгород), Р. Кильмаматов (Уфа), Г. Корченкин (Сургут), В. Шумков (Магадан), другие делегаты.

После голосования по каждому предложению Устав с принятыми поправками был утвержден.

Затем съезд приступил к выборам руководящих органов Союза. Председателем СФР избран А. Баскаков, секретарем по творческим вопросам — В. Ковалев, секретарем по экономике — С. Бурасовский.

В художественный совет СФР вошли: Г. Колосов (Москва) — председатель, В. Агеев (Рязань) — зам. председателя, В. Бороздин (Пермь), Г. Бодров (Курск), В. Бухров (Курган), Ф. Губаев (Казань), Н. Гынгазов (Нижневартовск), С. Донин (Вологда), Ю. Луганский (Владивосток), П. Малиновский (Иркутск), А. Назаров (Пенза), С. Осьмачкин (Самара), О. Паршин (Магадан), А. Черей (Свердловск), Ю. Шпагин, С. Яворский (Нижний Новгород).

В соответствии с Уставом Союза художественному совету предстоит начать прием в члены Союза фотохудожников России. Намечен и первый пленум правления СФР, который состоится в Йошкар-Оле. Правление Союза не избиралось на съезде, в соответствии с Уставом в него войдут по одному представителю от каждой территории, где созданы организации Союза фотохудожников России.

Только на выставке

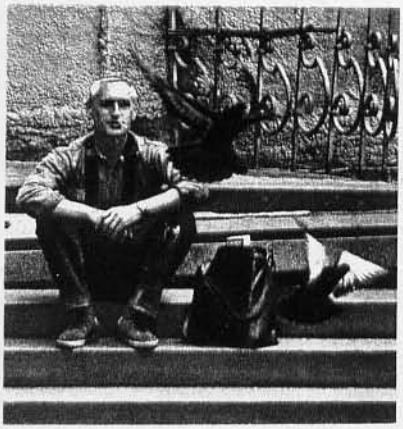
Третья международная выставка «Консумэкспо-91», словно гигантский супермаркет, продемонстрировала практически весь мир современных товаров: от многопрограммных компьютеров до модной одежды и предметов бытовой химии. Широчайшую гамму домашнего электронного оборудования показали на выставке многие фирмы. За счет применения новейших оригинальных технологий, больших интегральных схем и кристаллов для традиционных схем телевидеоаудиотехника известных японских фирм «Панасоник», «Сони», «Джи Ви Си», «Тошиба» до сих пор остается непревзойденной по качеству изображения, звука и надежности.

Большую популярность сегодня завоевали так называемые камеры «для дома и семьи», удобные также в туристических и деловых поездках. Несмотря на свои миниатюрные размеры (~120×74×50) и легкость (220 г), большинство «мыльниц» — это полностью автоматические камеры, дающие прекрасное изображение, оснащенные встроенным ИФО и мотором для перемотки пленки. Как правило, в этих камерах используются пленки с «DX»-кодом (25—3200 ISO). В зависимости от типа камеры выдержка составляет от 1/125 до 1/500 с, питание от различных элементов. Подобные камеры представила, например, японская фирма «Коника» (модели «Коника BM-201», «MT-100», «A-4», «Кэнпей» и др.), тайваньская «Минтон оптик индастри» («Айзен AE-60» и «SM-111»), немецкая «Фотокоммерц («Экзакта F-1», «FM-50», «AF-M»). Некоторые из «мыльниц» имеют зумм-объектив, например «Коника Z-up 28 W» с объективом, имеющим $f' = 28—56$ мм. Миноборонпром показал отечественные «мыльницы»: «Смена-35», «Эликон-4», «535» и «35СМ». Профессионалы с интересом знакомились с камерой «Экзакта-66» на формат кадра 6×6 см (измерение экспозиции по системе TTL, автоматическая установка экспозиции, выдержка — от 1 до 1/1000 с, B, X 1/25 с, S пленок от 12 до 3200 ISO, вес — 900 г, сменные объективы Шнейдер). Фирма «Рико» представила 35-мм камеру «Мирей» с оригинальным дизайном (автоматическая электронная с AF и зумм-объективом с $f' = 35—135$ мм, встроенный ИФО, новейшая система контроля экспозиционных параметров, указание на табло видоискателя отрабатываемых параметров, выдержки — от 32 до 1/2000 с, S пленок от 25 до 5000 ISO, питание — AAA×4, вес — 1010 г). Фирмы «Фуджи», «Коника» и «ОРВО» показали на своих стендах новейшие фотоматериалы. Для японских фирм каждый выпуск новой пленки сопровождается значительным усовершенствованием эмульсионной технологии. Так, например, последние пленки «Фуджиколор Супер HG-100» (100 ISO) и «HG-1600» (1600 ISO), несмотря на разницу в чувствительности, имеют прекрасную градацию тонов, высокую цветопередачу, большую фотоширото и мелкое зерно. Цветная обращаемая пленка «Фуджихром Велвиа Профессионал» названа европейской пленкой сезона 1990/91 годов. С некоторым лабораторным оборудованием можно было ознакомиться на стендах Миноборонпрома (увеличители «Дон-7002Ц» и «3602», «УПА-510» и «725») и фирмы «Меопта» (увеличители «Аксомат-5-колор», «Опемус-6» и «Магнификс-4», электронный копировальный аппарат «Колет-400» для изготовления копий с негативов на пленку или фотобумагу). Различные по производительности модели компактных процессоров для обработки цветных негативных пленок и печатнообрабатывающие системы показали в действии фирмы «Коника» и «Фуджи». Каждый желающий на выставке мог сфотографироваться и после экспрессобработки получить на память свою цветную фотографию.

Фотоконкурс на телеэкране

Может ли запомниться снимок, за считанные секунды промелькнувший на голубом экране? Видимо, может. Иначе чем же объяснить пристрастие TV, уже более 10 лет проводящего конкурсы фотографии. Наблюдающим за этим калейдоскопом работ заметно, как растет уровень присылаемых снимков. Недавно были подведены итоги последнего фотоконкурса «Земля — наш общий дом». Главный приз присужден Павлу Кривцову (кстати, уже обладающему подобным призом, завоеванным на одном из первых телевизионных конкурсов) за серию о епископе Константине «Господи, дай мне силы донести мой крест».

Неужели все-таки ты прав?



В. БОГДАНОВ

...А наутро он проснулся знаменитым.
...И превратился гадкий утенок в прекрасного лебедя.
...И...
Сколько счастливых концовок у сказок, которые пропитывают нас с детства и в которые мы верим даже тогда, когда понимаем, что сказки, увы, всего лишь...
С тобой, Володя, действительно случилось так. Еще вчера тебя никто не знал. А назавтра уже говорили: «Это тот Богданов, который «Не мое собачье дело».
И все становилось ясно.
Сейчас я постарел, не так слежу за молодыми. А в те-то годы мы, жаждущие рвануться в галоп, во все глаза следили за каждым новым открывшимся нам именем. И знали: Бергольцев — это «Генка» (помнят старички рыжего веснушчатого мальчишку), Птицын — нефть в пригоршне, Кассин — «Славяночка». Я неверно сказал — новые имена. Многие уже были крепкими мастерами. А запоминали их по работе, которую так и хотелось бы назвать своей. Больше того: казалось, она и есть «моя», только «уведенная» по недосмотру другим. А недосмотр надо исправить. Вот и рождались повторы, дубли. А с тобой иначе. Повесил снимок на выставке, влепил точнехонько название — не мое, мол, собачье дело. И точка. Тут и повторять нечего...
В то время, когда мы уже были, ты еще не родился (понятно, как фотограф). И если мы не раскрывали двери любой редакции ногой, то знать-то нас действительно знали. Якобсон в «Правде» с полос не слезает, я в «Огоньке» пашу, посапываю, АПН вот-вот сотрясется от прихода молодого Макарова (Олега). Он покинет свою кабинку в «Ленинградской правде», а ты еще долго будешь ее там сторожить. И вот те на — «Не мое собачье дело»!
Говорят, мол, все мы вышли из детства. Но мы-то знаем, что вы-

«НЕ МОЕ СОБАЧЬЕ ДЕЛО», 1966 г.

ФОТО **ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА**

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ЭТЮДЫ. 1960-е годы

ФОТО **ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА**

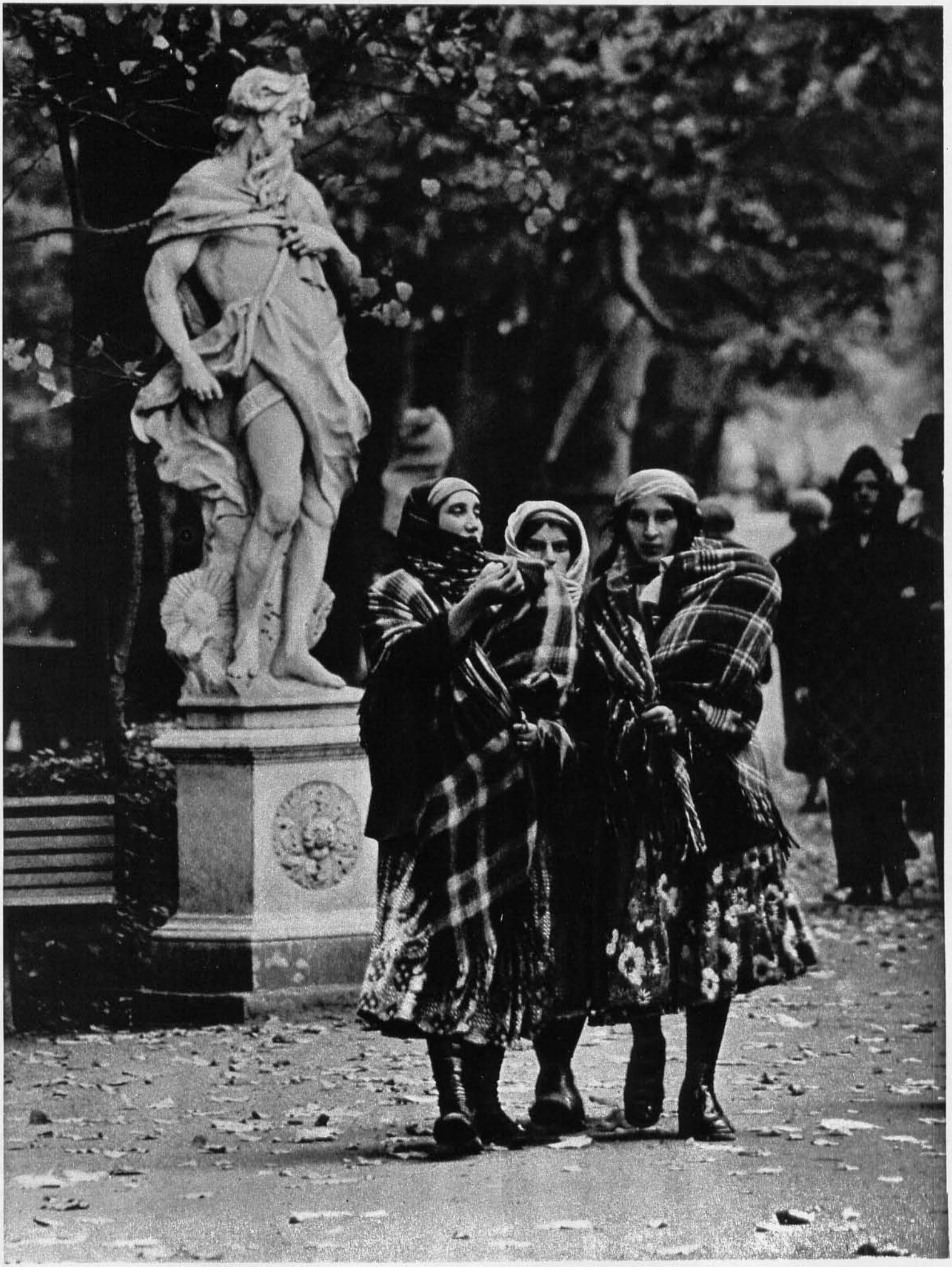
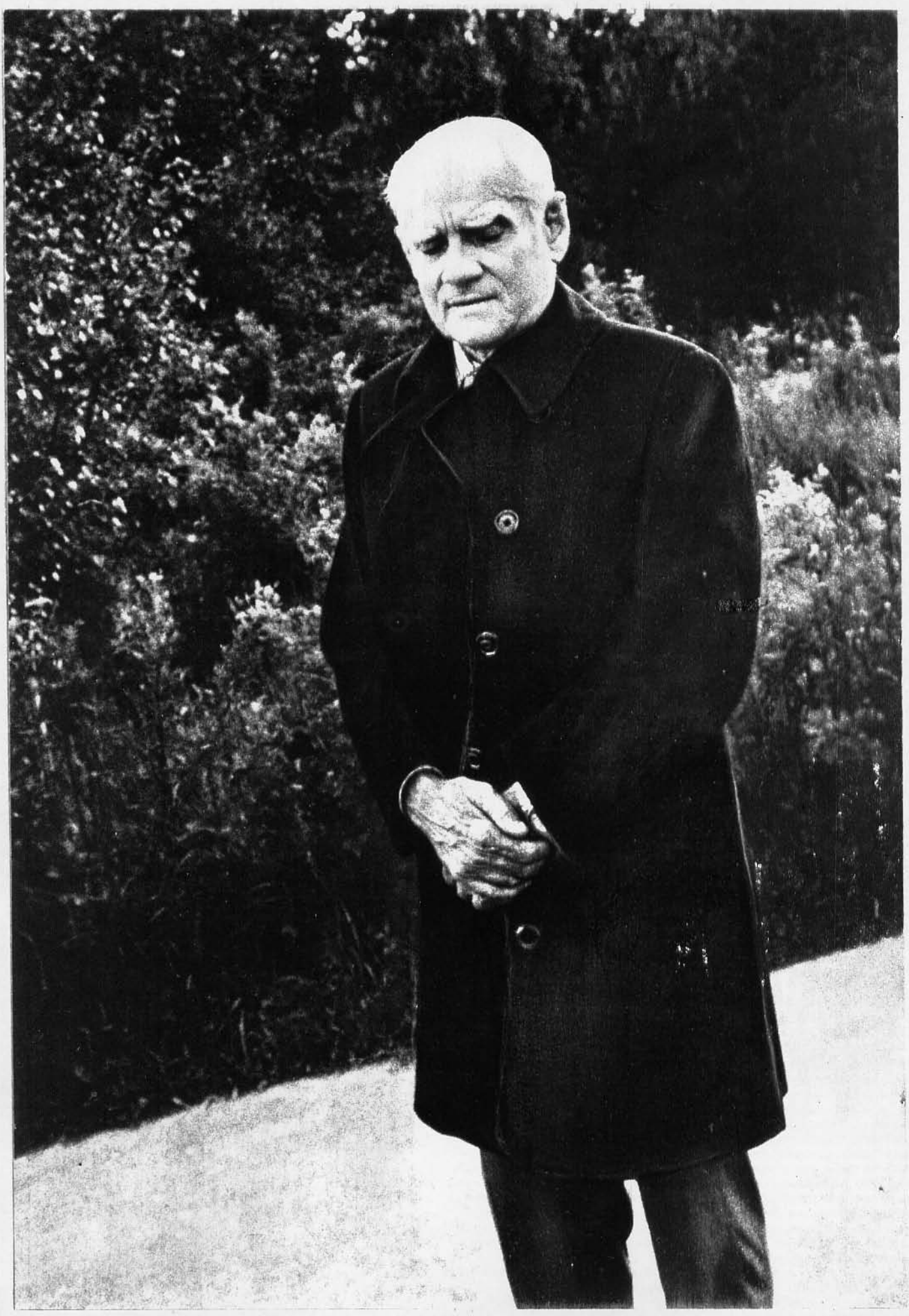


ФОТО **ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА**

ЛИЛЯ БРИК. 1974 г.

►

АЛЬБЕРТО МОРАВИА. ЗАГОРСК, 1976 г.



шли из Юлика. Полностью, как ты помнишь, Юлий Абрамович Гальперин. Но полностью — длинно и официально, а он — мужик славный. Значит—Юлик. Уникальный человек. Должность ведь у него была не бог весть — зав. отделом иллюстраций в газете. Газете, конечно,— о-го-го — «Ленправде» — серьезному официозу тех славных застойных лет. Тогда к прессе не только прислушивались, а слушали в оба уха. Не то, что сейчас, болтай, что хочешь. Помнишь, приходил он к ответственному секретарю, выкладывал снимки и говорил: на первую полосу то-то и так-то, на вторую, на третью... И что смешно: что нам говорил, то и начальству. Если хорошо, то хорошо, и будьте здоровы, никто его с этого не собьет. Ну уж если скажет — плохо... Понял, в чем уникальность? Он оказался единственным из встреченных потом нами многочисленных исполнителей этой должности (а сколько сейчас бывших наших коллег ее занимает, друзей, да простят они нас во имя истины), который был заведующим делом (не описка — делом, а не только отделом), и не был лишь высокооплачиваемым курьером между своим столом и кабинетами начальства. Понятно, мы смотрели ему в рот. А если учесть, что он имел приличный вкус, несомненную доброжелательность вместе с деловой строгостью, какие-то педагогические задатки, так чему удивляться, что с его «конвейера» сходил вполне штучный товар — фоторепортеры, которые оказывались ко двору изданий, более мнящих о себе, чем скромная областная газета. Если попадет этот номерок журнала вам в руки, дорогой Юлик, знайте, мы по-прежнему помним вас и до сих пор признательны, и любим. Мы — седеющие и поседевшие, вытолкнутые с круга, но пока еще держащиеся слабеющими руками за скользкие бока фортуны. И как говорится, дай-то вам бог!

«Тебе, Володя, с твоими наклонностями, не в ежедневной газете надо работать, а в «Литературке» — там не надо каждый день торопиться».

И тут Юлик как в воду смотрел. Дозрел ты в «Ленправде», вышел из каботажного плавания по Питеру и доплыл, наконец, до своего порта. И он оказался тем самым, который мудрый Юлик и предрекал. Ты ведь уже пару десятков лет мочалишь воды «Литературки»?

Вспоминая промежуточные порты, а сколько их было — и «Комсомолка», и «Совраска», и «Труд», ты улыбаешься. Мол, когда меня хотели уколоть, говорили: какой ты к черту профессионал? Любитель и есть. А тебе это даже приятно было. Что поделаешь — ну любит человек фотографию. «А вообще-то ты лавочник». Это уже другой коллега говорил, но говорил по-доброму. Лавочник — не в смысле барыга или какой-то там в этом же духе человек, а снимающий жизнь на городских лавочках. «Во жизнь,— до сих пор удивляешься ты.— Ходишь по городу в свое удовольствие, снимаешь, что хочешь, и это называется работа, а иногда тебе за это еще и деньги платят». Похоже на сюжет одной старой байки. Мальчика спрашивают: кем хотел бы он стать, когда вырастет? «Шофером. Только кто же деньги будет платить, если я целый день на машине кататься буду?» Детская наивность — истинная мудрость. Когда мне выпало счастье походить по Америке, я с настойчивостью нашего советского ортодокса каждого встречного и поперечного спрашивал: что такое счастье? Наверное, мне по-разному отвечали, но запомнилось почему-то, что все говорили одно: счастье, когда занимаешься делом, которое любишь. Красавец супербой, обладатель тридцати восьми лет и нескольких миллионов, сколоченных за пару годков, и скромный начальник участка, на котором, кажется, дырки в макаронах проковыривают,— оба, сверкая блицами улыбок и светясь своим целлофанированным обликом, даже и не подозревая о существовании друг друга, всем видом (да и словами!) говорили: «Разве не понимаете, каким значительным и интересным делом я занимаюсь? И еще спрашиваете?!» Ну что они нам дурят голову, проклятые буржуи? Уж мы-то, слава богу, знаем: труд — это тачка с квадратными колесами, к которой ты намертво прикован. И не только знаем, но и открыто об этом говорим. А они — нет. Гласность, видать, до них не дошла...

Вот и ты, Володя, такой же буржуй...

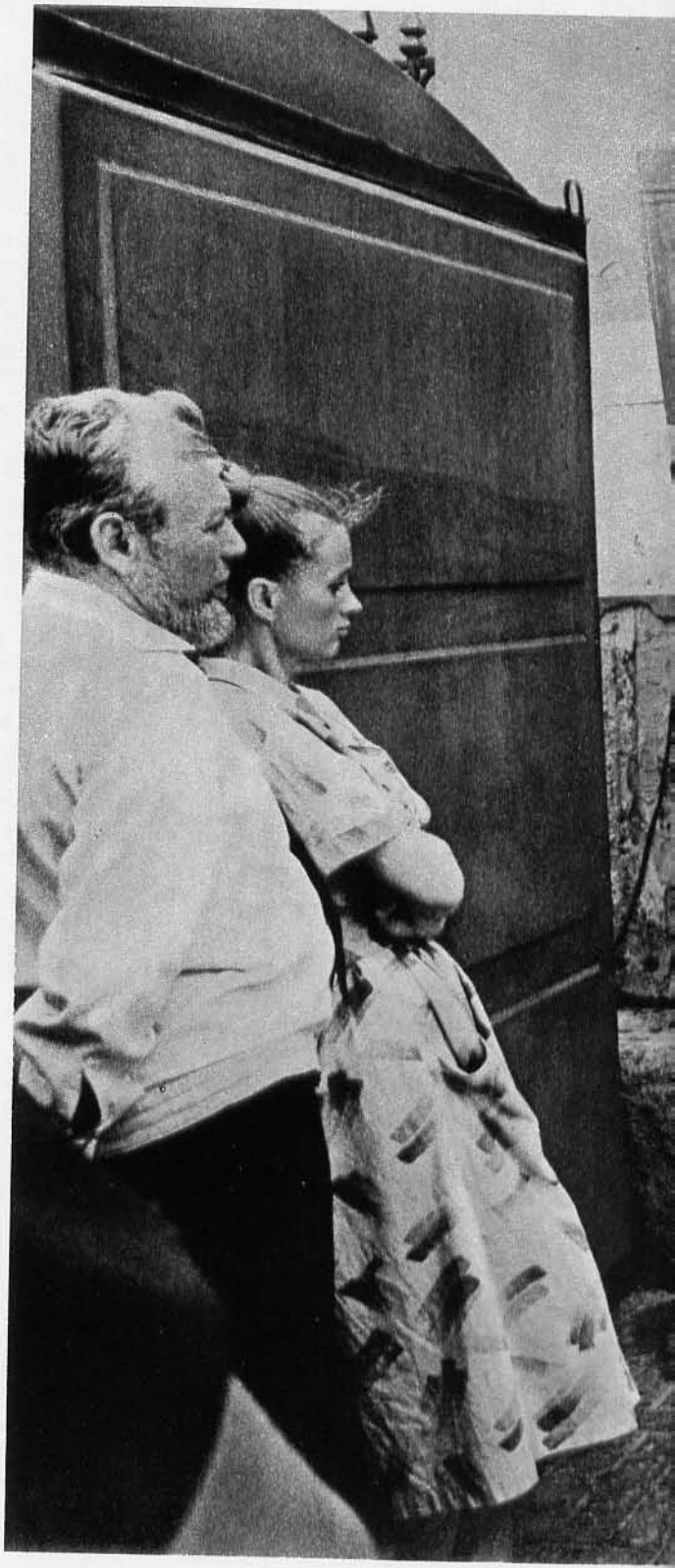
Уж прости меня по старой дружбе: не знаешь ты, что такое труд. Ну плавал ты там где-то на буксирах по морю-городу-Неве — ковал чегой-то железное, так сам еще и на карточку снимал — получал удовольствие. Ну жил ты на «три рубли все тридцать три дня». И все-таки жизнь тебе видится не сквозь слезу мутную и соленую, а просветленным взглядом младенца. Строгости в тебе мало, Володя. Легко ты работаешь. В одно касание кисти. Бросил мазок на полотно — и вот вам шедевр. А ты помучайся, посопи, потрудись так, чтоб каждый, кто взглянет на твою работу, понял: тужился мужик до крови из-под ногтей, катил в гору камень. Это не важно, что не докатил. Главное — старался...

А может, черт возьми, в самом деле ты прав? Может, действительно искренен, когда говоришь, что фотография тебе до сих пор не обрыдла. А ведь уже полшестого. Половина шестого десятка лет у тебя на носу (или за плечами?).

Неужели все-таки ты прав, как барбос на старом твоем снимке: не мое, мол, собачье дело гавкать на все стороны, по команде изображать послушность или гнев. Ведь все просто: есть я, есть жизнь, есть мир снаружи, есть мир внутри меня. И между всем этим есть согласие. Разве этого мало?

А что, если и в самом деле ты прав?

Твой
ЛЕВ ШЕРСТЕННИКОВ



МУЗЫКА НА АРБАТЕ

ФОТО **ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА**

Валерий Стигнеев **Годы «великого перелома»**

В этом месяце нашему журналу исполняется 65 лет. Наверное, не стоит сейчас бить в юбилейные литавры. Но не стоит и посыпать голову пеплом. Попытаемся трезво осмыслить пройденный путь.

Весной 1928 года, когда в стране готовились и уже давали о себе знать грядущие перемены, в общественной жизни произошло знаменательное событие: в Москве открылась грандиозная по масштабам «Выставка советской фотографии за 10 лет». Немало сил вложили в подготовку выставки ведущие фотографические организации тех лет: Русское фотографическое общество — РФО, основанное еще в 1894 году, Всероссийское общество фотографов-профессионалов, Ассоциация московских фоторепортеров, фотокинолюбительская секция Общества друзей советского кино, журналы «Советское фото» и «Фотограф», Фотокинотрест, профсоюзы, государственные учреждения (в первую очередь музеи), активно использующие фотоснимки. Выставка имела большой общественный резонанс.

Однако свободное развитие фотографии устраивало не всех — предстояла крутая ломка жизненного уклада, и администраторы идеологического и пропагандистского аппарата приступили к перестройке фотоотдела в условиях работы по указаниям сверху и полной подчиненности снизу. К тому же выставка впечатляюще показала, чего можно ожидать от «попутнических кадров фотографии» (а к ним в то время относили большинство фоторепортеров, работавших в прессе), и способны ли, допустим, фотохудожники старой школы реализовать только что выдвинутый лозунг дня — «Страна должна знать своих героев».

Последствия не заставили себя ждать. Всего три месяца спустя после закрытия выставки последовало решение агитпропа ЦК ВКП(б) о переводе фотолюбительства в рамки рабселькоровского движения (1928). Еще недавно считалось, что в массовое фотолюбительское движение людей объединила «любовь к фотографии», теперь же каждый любитель, независимо от желания, обязан был стать рабселькором стенгазеты, многотиражки, районки, а фотолюбительское движение — превратиться в фотокоровское.

Реорганизация эта обосновывалась следующим образом (читаем в массовой брошюре тех лет «Что и как фотографировать рабкору»): «Если рабочий приобрел фотоаппарат и убивает свободное время на то, чтобы снимать родных и знакомых, он отвлекается от общественной жизни, фотоаппарат в таком случае мешает росту классового сознания; столь же вредно, если этот рабочий стремится овладеть фотоделом профессионально, чтобы использовать освоенное ремесло в собственных целях, а не в интересах своего класса.

Нет, это путь назад, к мелкобуржуазной стихии. Для соцстроительства важно, чтобы такой рабочий становился добровольным корреспондентом печати. Поэтому следует организационно слить фотолюбительство с рабселькоровским движением, прикрепив многочисленные фотокружки к редакциям стенной и низовой печати».

Установка на идеологизацию любительства была дана в переломный момент — свертывался нэп, заканчивался очередной этап борьбы с партийной оппозицией, готовились наметки первого пятилетнего плана. Установка эта была оформлена в виде резолюции по фотоработе на IV Всесоюзном совещании рабселькоров в декабре 1928 года и сформулирована она была предельно ясно: любителей призывали «отрешиться от ограниченных «тихих радостей», выйти на широкое поле общественной борьбы, использовать фотоаппарат в качестве орудия классовой борьбы и пропаганды» («СФ», 1929, № 1). Особо подчеркивалось, что данное решение относится ко всем советским фотолюбителям без исключения и его надо незамедлительно проводить в жизнь.

Что же касается тех, «которые будут недовольны этим новым шагом вперед, будут брюзжать, злословить и т. п.», то для них был предусмотрен простой аргумент, записанный в резолюции: снабжаться фотоаппаратурой и материалами будут только связанные с печатью кружки, индивидуальное же снабжение сократится до минимума. Нетрудно понять, что это означало в условиях тяжелейшего дефицита фотопринадлежностей.

Впрочем, занятия фотографией в качестве досуга давно были ограничены, поскольку считалось, что «индивидуальное любительство... не в природе нашей общественности». Путь для фотолюбителей «лежит только и исключительно через коллективную организацию под руководством партии, через кружки» («Сов. фотографический альманах. 1929»), и этот путь противопоставлялся индивидуалистическому увлечению фотографией одиночек в дореволюционную пору. Журнал «Советское фото» не уставал напоминать об этом: первые любительские выставки в 20-е годы назывались выставками фотокружков, и даже снимки подписывались не именем автора, а названием кружка — таким образом подчеркивалось, что снимок есть результат коллективного труда.

В новую жизнь надлежало шагать коллективно, и сотрудничество с печатью давало любителю такую возможность. Тем более, что большевистскую печать тов. Сталин охарактеризовал как «единственное орудие, при помощи которого партия ежедневно, ежечасно говорит с рабочим классом на своем, нужном ей языке». В брошюре главного редактора «Советского фото» С. Евгенова «Фотокоры на стройке социализма» (1931) из этого указания выводились ближайшие задачи фотографии:

— показывать массам достижения соцстроительства, ход выполнения пятилетнего плана и таким образом вдохновлять массы на преумножение успехов; показывать недочеты, промахи и, показывая их, мобилизовывать массы на преодоление этих недочетов, исправление ошибок;

— врасти в печать, воздействуя на массы через печать, участвовать в социалистическом наступлении, в борьбе за генеральную линию партии.

Чтобы фотокоры-любители шагали в ногу с рабселькорами — «командирами пролетарского общественного мнения», необходимо максимально сблизить любительское движение с газетной работой и газетным руководством, а фотокора превратить в центральную фигуру массового фотодвижения, подчеркивал С. Евгенов.

Перестройка фотодела началась с того, что были распущены Русское фотографическое общество и Всероссийское общество фотографов-профессионалов, закрыт журнал «Фотограф». Изменился и характер статей

в «Советском фото», теперь там писали так: «Мы боремся против выражения буржуазной идеологии средствами фотографии; сюда относятся «художественные» снимки обнаженных женщин, размытые ландшафты, проникнутые настроением истомы и бездеятельности или уныния и таинственной загадочности; снимки, в которых быт и труд людей трактуются свысока, с точки зрения любопытствующего досуга; наконец, пошлое стремление увековечить себя, родных, знакомых, своих домашних животных и даже свои вещи» («СФ», 1929, № 9).

От такой безыдейщины, замечал журнал, недалеко и до принципов «чистого художества», которое, как известно, не признает социального заказа и твердит о «надклассовости, всечеловечности и под овчиной священного служения искусству протаскивает волка буржуазного антиколлективизма».

Рассуждения о «надклассовости и всечеловечности» адресовались остаткам фотохудожников из разгромленной «цитадели буржуазного фотоискусства» — Русского фотографического общества. С фотолюбителями разговор шел попроще. Упоминавшаяся брошюра «Что и как фотографировать рабкору» учила так: если рабочий сфотографирует свою жену, это будет снимок личного характера, если же он покажет на снимке, как она сидит за букварем,— такой кадр будет иметь общественное значение, ибо расскажет о том, что жена рабочего стремится к культуре. Упускалось из виду, правда, одно небольшое обстоятельство — как снято. Можно было усадить и за букварь и рядом поставить еще стопку книг, но если снято посредственно, то никакие детали не направят зрительское восприятие в нужную сторону.

Особенно пропагандировался так называемый «разоблачительный снимок», классовый по содержанию, организующий мысли и волю зрителей в общественно-полезном направлении. Скажем, если фотокор снял лишь вид рабочих мастерских и только, то этого мало, такие фотографии никого и никуда не зовут. Но вот если он снимет, как в тех же мастерских рабочие точат инструмент о бетонный пол, а рядом бездействует точило, то такой кадр будет иметь общественное значение, так как разоблачит бесхозяйственность.

Даже такие «беспартийные» жанры, как пейзаж или натюрморт, возможно насытить классовой позицией. И в качестве положительного примера приводился снимок Б. Игнатовича «В чайной», который вышел за узкие рамки привычного натюрморта, потому что «рассказывает об успехах советской власти в культурно-просветительной работе». В то же время снимок этот в художественном отношении ничуть не уступает, по оценке тогдашнего критика, многочисленным натюрмортам, прославляющим «красивые» предметы буржуазного быта.

На страницах «Советского фото» без конца варьировалась мысль о том, что необходим общественный подход к теме, классовое чутье и насыщение снимков «внутренним призывом к борьбе». Неудивительно, что конкурсы по темам «Жизнь и быт народов СССР», «Труд», «Портрет», «Зима» заменили конкурсами «Наши достижения», «Социалистическое строительство», «Антирелигиозный снимок».

Первый год «великого перелома» журнал начал с большого конкурса «За индустриализацию, за коллективизацию». Вот его боевые темы: 1) ударничество, 2) борьба за трудовую дисциплину, за поднятие производительности труда, 3) ликвидация неграмотности, 4) подготовка к проведению посевной кампании, 5) классовая борьба и выкорчевывание корней капитализма, 6) укрепление обороны страны.

Однако как, каким образом фоторепортер или фотокор могли отразить в снимке непосредственно «выкорчевывание корней капитализма», оставалось неясным. Неясно было и то, как перевести в фотоизображение борьбу за выполнение промфинплана и снижение себестоимости; тогда не задумывались над тем, насколько это вообще возможно. К тому же, как отмечалось, «армия советских фоторепортеров... в качественном отношении еще очень слаба, ее социальный состав неудовлетворителен (в среде фоторепортеров еще преобладают мелкобуржуазные и деклассированные элементы), темпы работы фоторепортеров еще мало соответствуют темпам строительства» (С. Евгенов. «Фотокоры на стройке социализма»).

Очень часто к фоторепортерам относились как к попутчикам. Да и массовое фотолюбительство, которое именовалось рабочим, по своему социальному составу таковым не являлось — служащие и учащиеся составляли в нем большинство.

Социалистическое наступление по всему фронту вызвало, как тогда говорилось, бешеное сопротивление классовых врагов. Как фиксировалась на фотопленке борьба с ними? Много ли было сделано снимков на эту тему? «Увы, сделано очень немного, почти ничего не сделано,— с грустью констатировал журнал «Советское фото» (1930, № 2).— Хотя возможностей для работы уйма»,— продолжал безымянный автор передовицы «Ударные задачи советского фотодвижения» и назидательно продолжал: упущенное должно быть наверстано.

Размах поставленных задач обозначил ту очевидную истину, что прежняя фотожурналистика и кружковая фотография выполнить их не в силах. Понадобились следующие шаги.

Казалось, выручит почин ударничества и коллективный способ создания снимков... Каждый коллектив фотокоров и фоторепортеров решено было разбить на бригады, чтобы каждая реализовала свое плановое задание на порученном участке. Был выдвинут лозунг дня: «Фотоаппарат на службе третьему, решающему году пятилетки!»

Редакцию «Советского фото» обязали ежемесячно публиковать боевые сводки: что снимать фотокорам в очередной месяц. Так, например, в апреле 1930 года следовало «снимать на производстве: ход выполнения промфинплана, передовиков, отстающих, тормозящих, вредителей в борьбе за промфинплан, развитие ударничества и разоблачение лжеударничества и т. д.»

Перестали церемониться с фотолюбителями. Читаем в передовице журнала: если два года назад, на Всесоюзном совещании рабселькоров, «мы сохраняли равнение на фотолюбителя», то теперь «наш основной курс должен быть взят на фотокорреспондента».

И далее: «Пришло время прямо сказать: да здравствует фотокорство, довольно фотолюбительства, долой его!» («СФ», 1930, № 22). Тот, кто упорствовал и продолжал заниматься «свободным творчеством», как бы невольно ставил себя в положение оппозиционера. А таких, не усвоивших новых установок, оставалось немало. Анализ 773 анкет, поступивших на читательскую конференцию «Советского фото», обнаружил, что только 170 из них принадлежали рабочим-фотолюбителям, большинство же поступило от служащих и учащихся, и лишь половина участников конференции была связана с низовой печатью.

Суровое дыхание «обострения классовой борьбы» коснулось фотографии. Первым заговорил о правом уклоне в ней влиятельный критик Л. Межеричер.* Борьбу на фотографическом фронте он определял как «часть общей классовой борьбы... против влияний мелкобуржуазных, против правооппортунистической трактовки общественной фотографии».

К мелкобуржуазным, правым влияниям Межеричер без обиняков отнес творчество фотохудожников-пикториалистов Ю. Еремина, П. Клепикова, Н. Свищова-Паолы, А. Гринберга, Э. Бенделя и др. Эти-то художники и изобрели, по его мнению, «художественную фотографию» и им она обязана своим печальным положением в советском обществе — положением изоляции от живой жизни и противопоставленности ей».

Критик прямо говорил, что «мы в данном случае имеем дело с художниками, стоящими на точке зрения буржуазии».

Много внимания он уделил «правым тенденциям в фотолюбительстве». Тех любителей, которые не пошли в кружки, он объявил фотовредителями, внося, таким образом, ясность в расстановку общественных сил на «фотографическом фронте». Фотовредитель, он же «обыватель, пошловатый мещанин с фотоаппаратом», сторонится коллектива, боится фотокружка.

Очень часто это полупролетарий, иногда — настоящий пролетарий. И пока этот фотовредитель не втянулся в кружок и не заразился общественными настроениями, он в восторге от собственной пачкотни и с воодушевлением вклеивает в собственный альбомчик портреты сюсюкающих дамочек либо засыпает редакции сладенькими пейзажами.

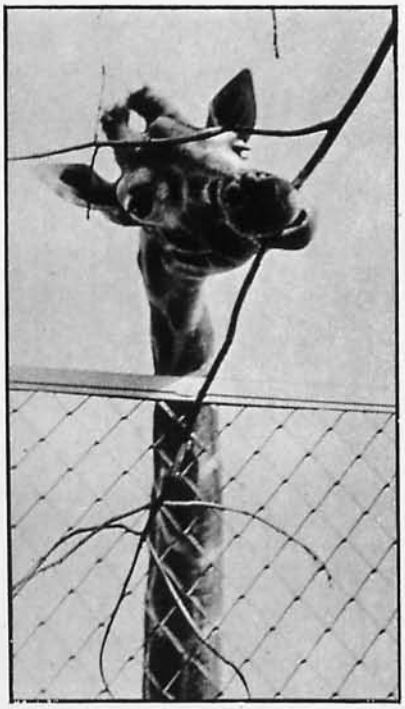
Общий вывод выглядел достаточно угрожающе. Мы не можем позволить, подчеркивал Межеричер, чтобы фотография использовалась «буржуазными и оппортунистическими элементами как лазейка для протаскивания вредной, реакционной, классово враждебной нам идеологии».

Статья Л. Межеричера вполне соответствовала политической кампании, которая шла в стране. Еще на ноябрьском (1928) Пленуме ЦК ВКП(б) тов. Сталин заявил: «Для нас... обязательна борьба на два фронта, как против правого, так и против левого уклона». На рубеже 30-х годов было объявлено, что главной опасностью является «правый, откровенно оппортунистический уклон», и вот с точки зрения именно такой опасности рассматривались снимки фоторепортеров и фотокоров. Хрестоматийным примером стала работа рядового рабкора-железнодорожника «Распрост-

Окончание см. стр. 24.

* Межеричер Л. О правых влияниях в фотографии.— Советский фотографический альманах.— М., 1929.

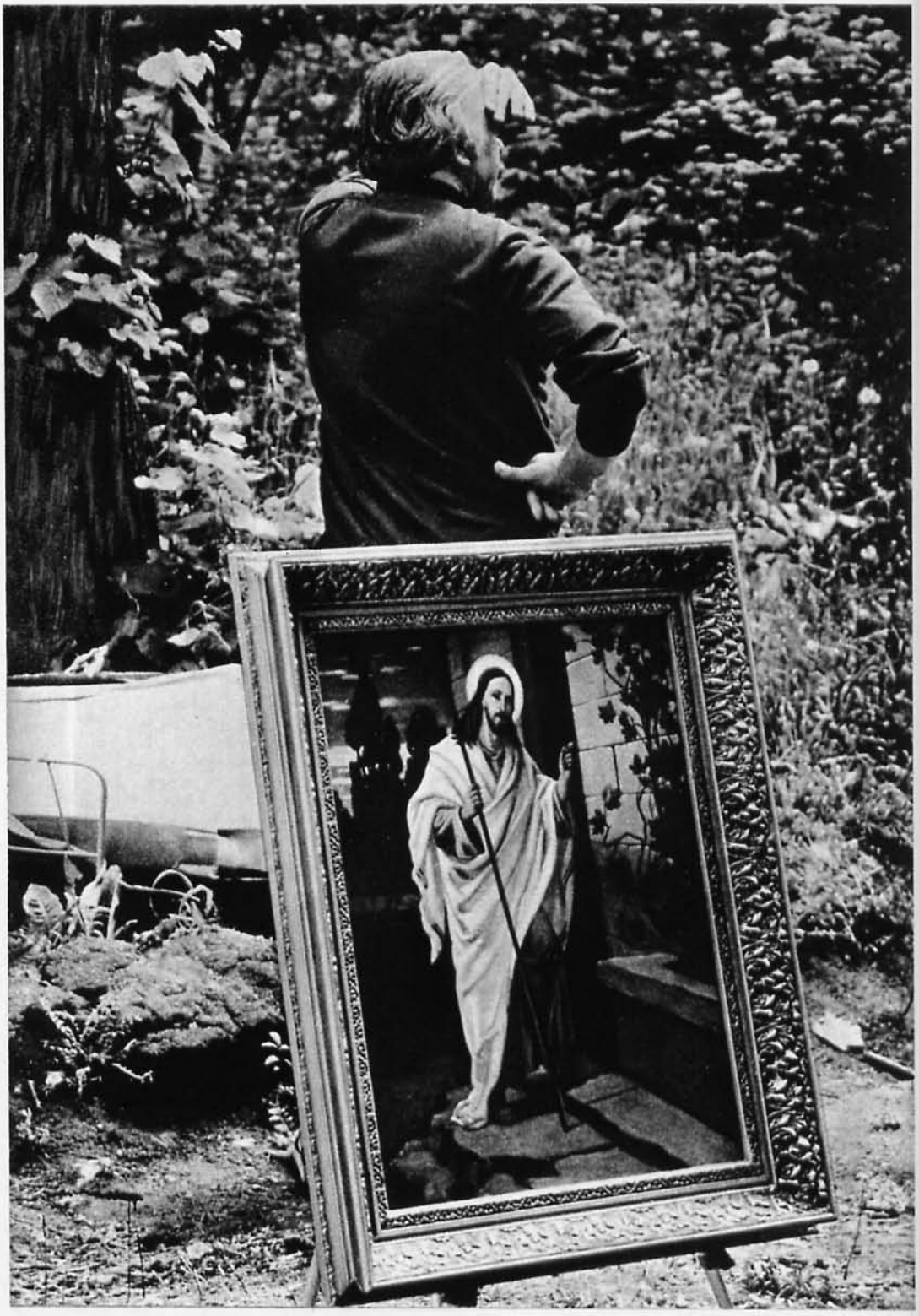
Сквозь видимый миру смех



ЗАВТРАК

Узнаете?.. Петр Носов. Нет, не сам, конечно, а его работа. Но такая, что пристала к лицу автора почище маски. А каков же лик под маской? Насмешливый? Да. Едкий? Тоже. Грустный? Не без этого. Добродушный? Конечно.

Смех, как мы помним из давнего Райкина, бывает «обывательский — злопыхательский, злободневный — гневный...» и т. д. и т. п. до конца страницы. Уметь смеяться, по нашим дням, тоже искусство. А уж уметь смешить, да еще с помощью снимка... Впрочем, Носов и не смешит. Просто взглянет на предмет, а тот начинает деформироваться, расплываться, как в кривом зеркале. И кому-то покажется смешным, а кому-то философичным — с какого бока посмотреть. Молодость — это смешливость, а мудрость — это.., знаете ли, очень серьезно... Видимо, шестьдесят — тот возраст, когда прекрасно сочетаются и мудрость, и смешливость. Кто уже рассмотрел снимки, понял, что их создателю Петру Николаевичу Носову — и есть ровно шестьдесят. С чем его искренне и поздравляем!

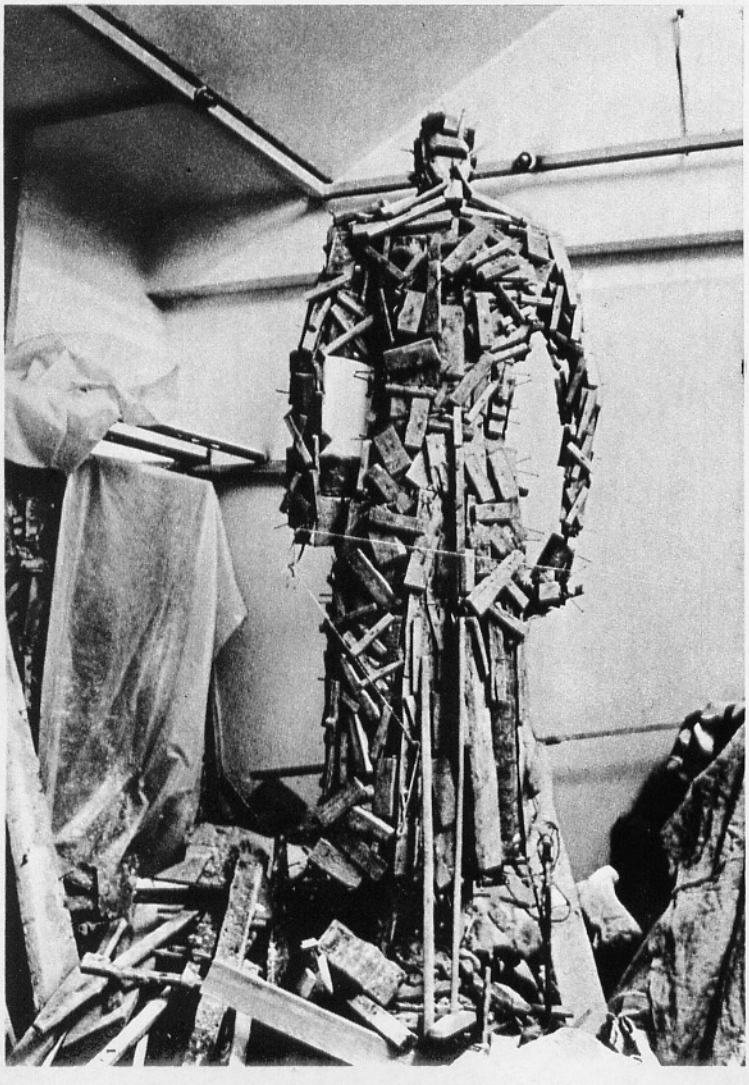


«КАМО ГРЯДЕШИ...»

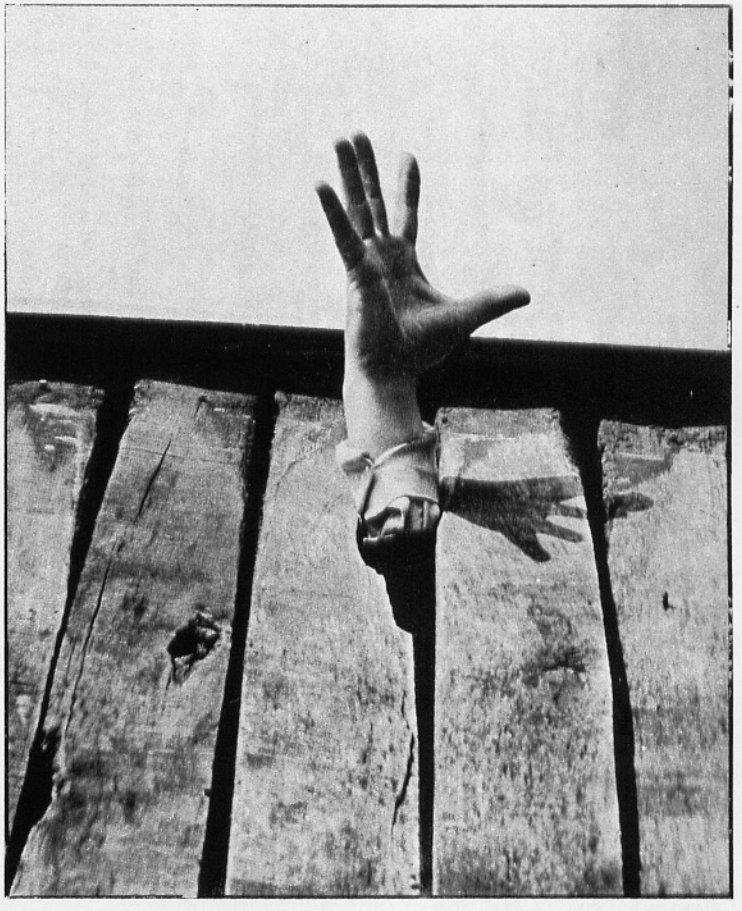
РЕДАКЦИЯ «СФ»

ФОТО **ПЕТРА НОСОВА**

ВСЕМУ ГОЛОВА



РЫЦАРЬ РЕВОЛЮЦИИ



ТАЙНОЕ ГОЛОСОВАНИЕ

В салоне Валерия Федоренко

...В шестидесятые годы проходили параллельно два фотографических процесса. В фотожурналистике наблюдался настоящий бум репортажности, в фотоискусстве же возник не менее острый интерес к фотографии, которую окрестили салонной — термином явно не очень позитивного содержания. Образовалась мощная монолитная группа фотохудожников из самых разных городов страны, которая отводила не то чтобы репортажности, а вообще документальности роль далекого предка, почившего старца. Отсюда и расцвет фотографики.

Почтовые отделения были завалены бандеролями, предназначенными для фотосалонов Франции, Италии, Испании, стран Восточной Европы, Америки, Австралии и даже таких рискованных адресов, как Гонконг, Тайвань и — невероятно, но факт — ЮАР, Израиль, Южный Вьетнам. А «оттуда» шли бандеролями каталоги, медали, дипломы, престижнейшие Гран-при (сколько же их осело в таможнях!).

Но внутри Союза термин «салон» оставался не в чести. Впрочем, традиция давняя, берущая начало еще в двадцатых годах, когда в штыки принималась фотография, которой «балуются на дачах.., эстетизм, культ отвлеченной красивости, мистика, отсутствие сюжетов из жизни рабочих и крестьян» («СФ», 1928, № 1).

И вот только совсем недавно начали говорить в спокойных тонах о салонной фотографии.

Одним из заметных ее представителей является, и уже достаточно давно, фотохудожник из Гомеля Валерий Федоренко. По участию в выставках, по наградам он где-то рядом с Виталием Бутыриным и Вильгельмом Михайловским. Перечислять его титулы, публикации, награды — занятие скучное. Рассказывать биографию — тоже. Хотя мне, например, интересно было узнать, что Федоренко работал грузчиком, слесарем, лаборантом, столяром, мастером производственного обучения, прежде чем серьезно увлекся фотографией.

О его творческих пристрастиях достаточно красноречиво говорят опубликованные здесь снимки. Но лучше все же предоставить слово самому автору:

— Снимаю «Практикой» и в последнее время «Олимпусом». «Прямых» фотографий у меня очень мало. Люблю фотографию придуманную, сочиненную, монтажную. Циклы, серии меня не привлекают.

Опишу процесс изготовления одной из работ — «Мелодия вечера». Чудаковатого старика, самозабвенно наигрывающего на скрипке, я снял во время очередного трудового десанта на «милые сердцу» многих горожан ежегодные сельхозработы. Снимал «Горизонтом». Идея вечера жизни, ее заката пришла во время съемки. Фотографировал на фоне неба, которое при заднебоковом освещении должно было получиться на отпечатке белым.

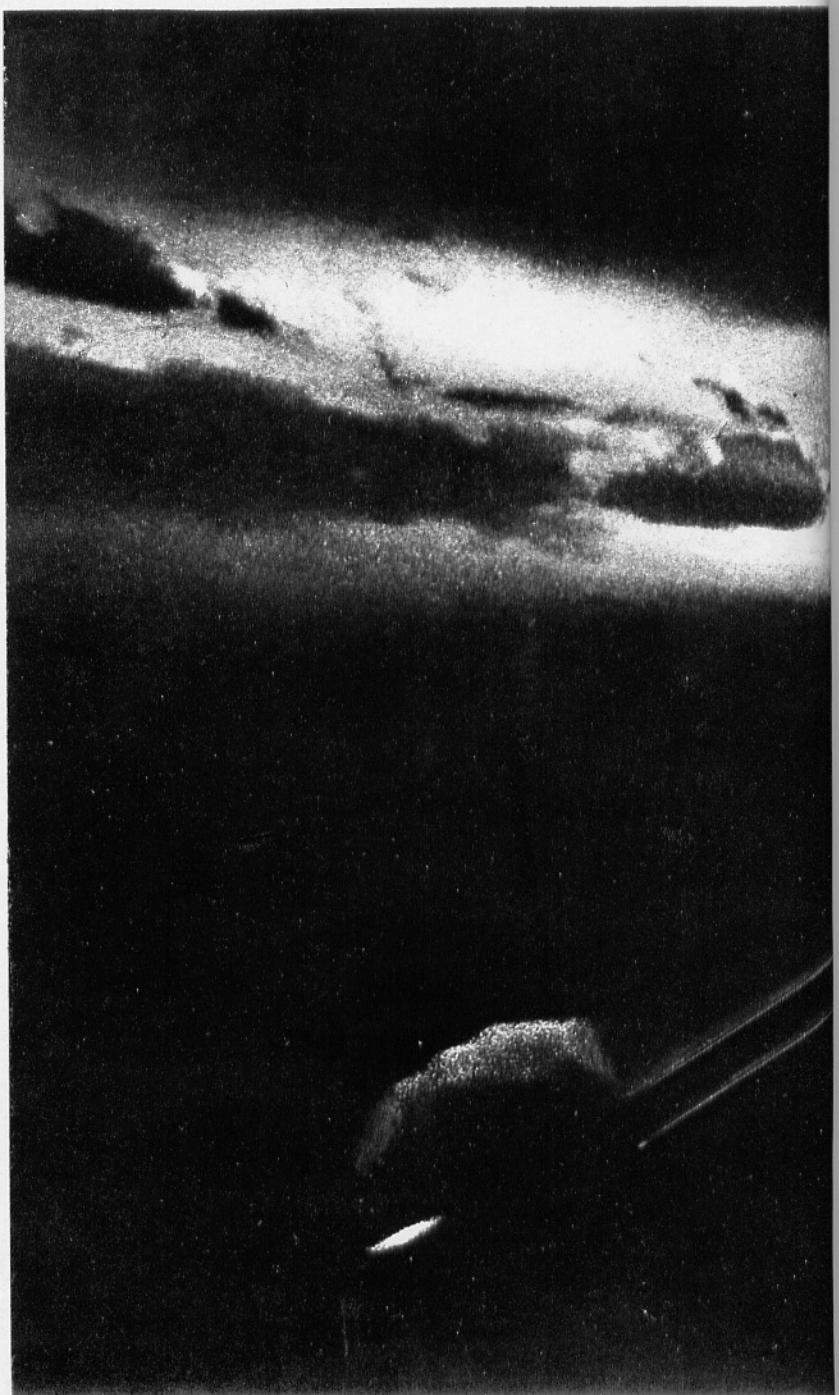
Оставалось самое простое: найти способ совмещения сложного контура фигуры старика и неба (заката) в одном изображении. Графически и пробной печатью определил масштаб увеличения и формат будущей работы. Для печати использовал два увеличителя. На контрастной ФТ-пленке печатал с передержкой до близкого к силуэтному изображению лицо старика в формате окончательного отпечатка. Это изображение послужило мне маской.

На высушенном отпечатке красной кровяной солью вытравил все, кроме фигуры и скрипки. После промывки и сушки прозрачные участки силуэта были закрашены тушью, волосы дорисовал кистью, так как они частично «съедаются» отбеливателем.

Полученную таким образом маску обрезал по обозначенному заранее контуру прижимных планок кадрирующей рамки и поместил поверх фотобумаги, закрепленной в кадрирующую рамку. Под красным фильтром увеличителя совместил маску с проецируемой фигурой старика, после чего маска была убрана, и приступил к печати. Снова наложил маску, совместил с проекцией под красным фильтром и перенес под увеличитель с негативом неба, которое печаталось через прозрачные участки пленки. Далее обработка, сушка, ретушь, размачивание и т. д.

Вот так, единого кадра ради...

М. ЛЕОНТЬЕВ



МЕЛОДИЯ ВЕЧЕРА

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ФЕДОРЕНКО**

►

НОКТЮРН

МАРГАРИТА

АФРОДИТА-86

РЕЖИССЕР ТЕАТРА ПЕТР БОЙКО

ЕЛЕНА

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ФЕДОРЕНКО**

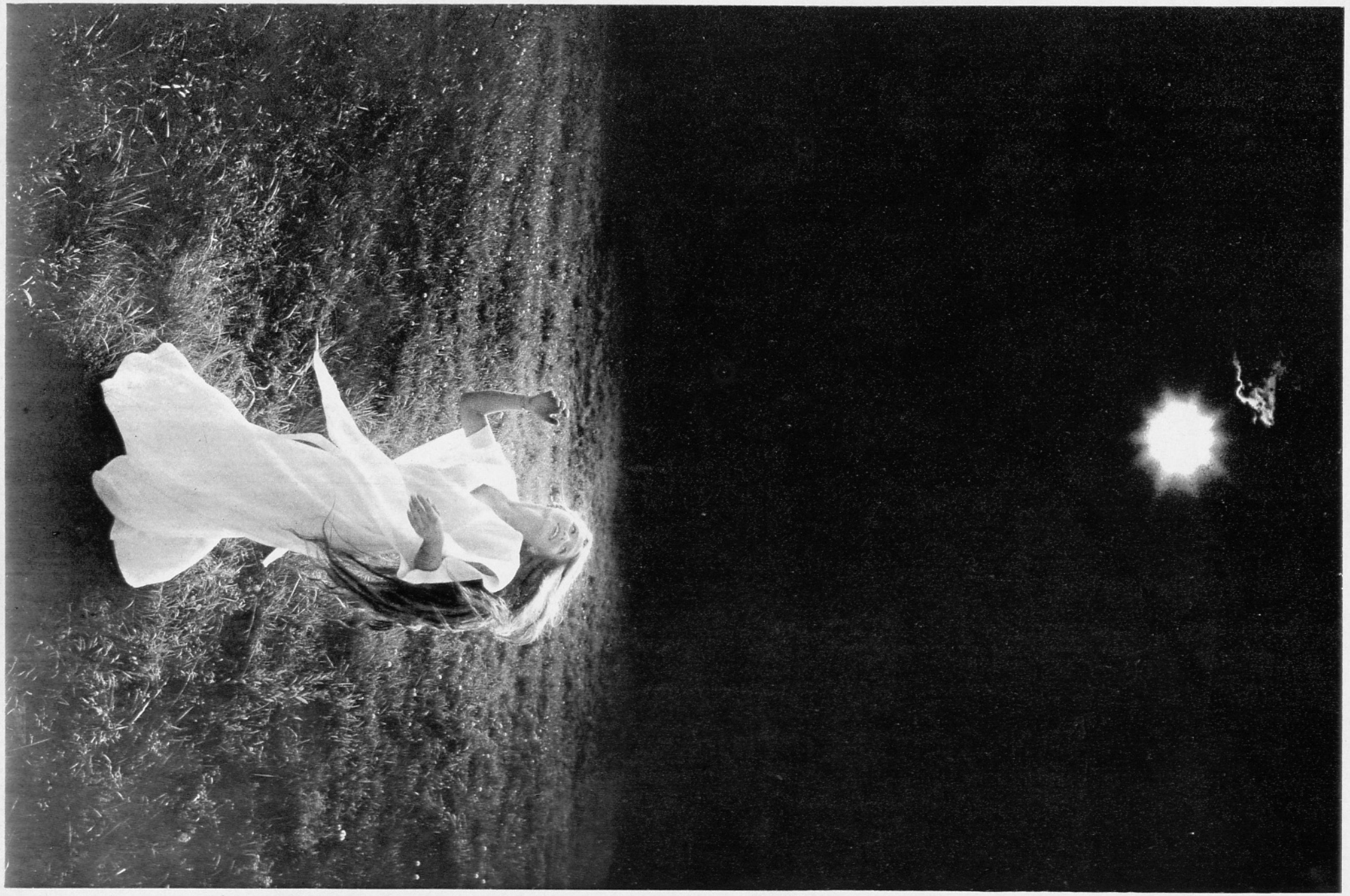


ФОТО ВАЛЕРИЯ ФЕДОРЕНКО

ФОТО ВАЛЕРИЯ ФЕДОРЕНКО

Фотография плюс текст

Вадиму Гущину 27 лет. Он — член московской фотографической группы «Пост-Академия». В группу помимо Гущина входят Н. Гарин, А. Панферов и К. Поздняков. Эта четверка отпочковалась от созданной ранее «Свободной Академии», где они получили хорошую школу от преподавателей — известных в столице фотохудожников: Слюсарева, Пиганова, Огарева, Мухина, Шульгина. Со временем мы надеемся представить и других членов группы, малочисленной, но, на наш взгляд, перспективной. Ну, а пока знакомьтесь: Вадим Гущин.

Постепенно мы привыкаем к таким работам: они все чаще попадают на выставки, становятся предметом обсуждения среди фотографов и, что же удивительного, когда кроме желания попробовать — а что получится? — у кого-то рождается здравая мысль использовать новый принцип для воплощения замысла.

Армейская тема сегодня, может быть, самая трудная. Наш взгляд стал иным — более трезвым, реалистичным. Как раньше, допустим, в 30-е годы, виделся военный человек, вооруженный передовой техникой? Воином-монументом подле ощетинившихся орудий главного калибра, повелителем всевидящих прожекторов огромного диаметра или чудо-джигитом, восседающим на танковой броне. Вспомним многие снимки тех лет — казалось, с них так и льется бравурная мелодия: «И первый маршал в бой нас поведет!».

Война опрокинула эти фотоштампы, но вскоре все вернулось на круги своя, и снова торжествовал парадный образ в военной теме. А между тем воинское дело — прежде всего труд и труд нелегкий. За ним стоит быт: в самой части, в казарме, военном городке, часто быт неустроенный. Сегодня мы сознаем, что армия живет тяжело, и общее осознание этого дает надежду, что армейские проблемы будут решаться. Понятен интерес к проблемным фотографическим материалам на эту тему, сделанным нетрадиционно.

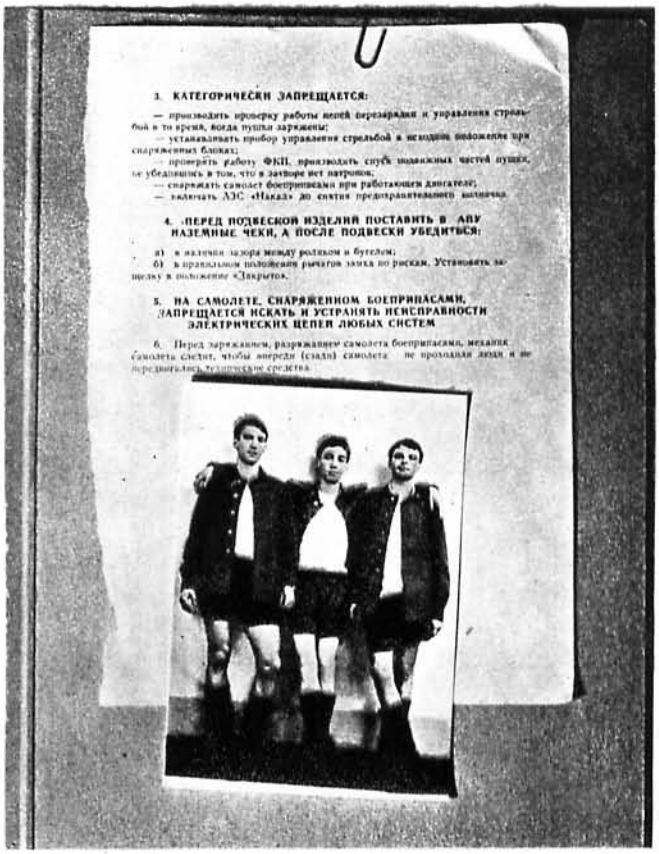
Что привлекает в серии москвича В. Гущина «Страницы армейского дневника»? Наверное, более всего желание показать будничную воинскую жизнь как она есть, как ее чувствует автор, сам в ней поварившийся, передать свои ощущения и снимать это искренне. Автор отказался от бытующих стереотипов, потому что всякий готовый стереотип подавляет искренность, и воспользовался приемами современного фотоязыка, сопрягая изображение и текст, выразительно монтируя их. В качестве же словесного сопровождения взял отрывки из служебной инструкции, жестко регламентирующей порядок действия при обслуживании военной техники.

Его работы сделаны как композиция из любительских снимков и страниц инструкции. Летчики и техники позируют у самолетов в обыденной обстановке, когда идет работа, какая, мы не знаем, да это и не важно. Набор сюжетов незамысловатый, но автор словно заставляет оценить их свежим взглядом. Он неровно обрывает у снимков края, располагает их наискосок или накладывает один на другой. Прямо по фотографии коряво пишет слова, цифры, буквы. Он хочет, чтобы «Гарик, Серега и Шафиков» звучали в сознании зрителей не просто именами его товарищей, но вместе с таинственными знаками типа «2АЭ» и датами вроде «5/87» помогли почувствовать ушедшее время, увидеть в героях снимков не «покорителей звукового барьера», а обычных живых парней, спаянных солдатской службой.

Чаще всего в изобразительном ряду повторяется сюжет летного поля, и это многое значит для восприятия авторского замысла.

Серия заканчивается кадром пустынной взлетной полосы с чистым небом над ней — этим знаком надежды. Это единственный лист, где фотография существует сама по себе, без всякой поддержки текстом. По контрасту с остальными листами, где снимки уложены поверх сухих параграфов служебного документа, этот снимок производит особенное впечатление.

Можно принимать или от-



СТРАНИЦЫ АРМЕЙСКОГО ДНЕВНИКА (СЕРИЯ)

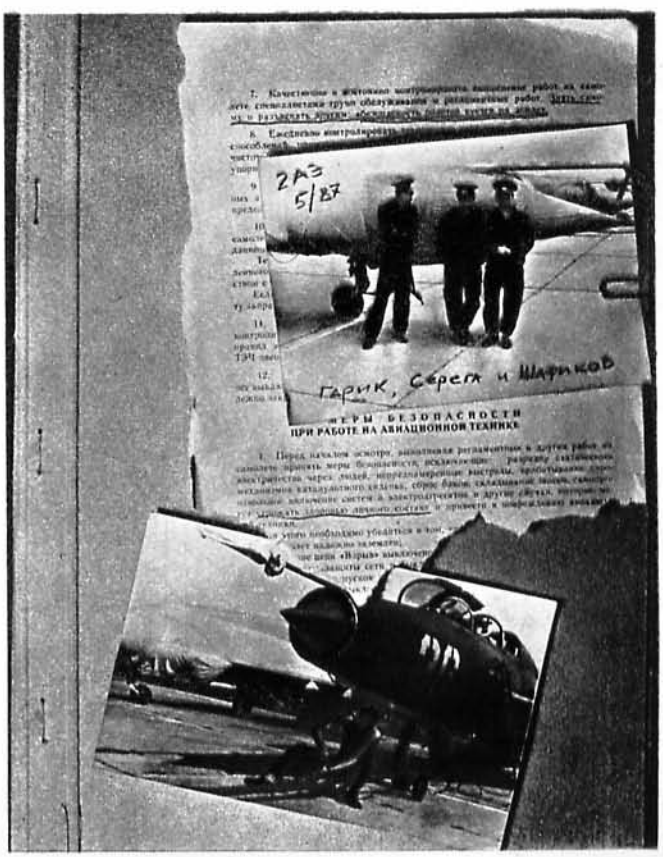
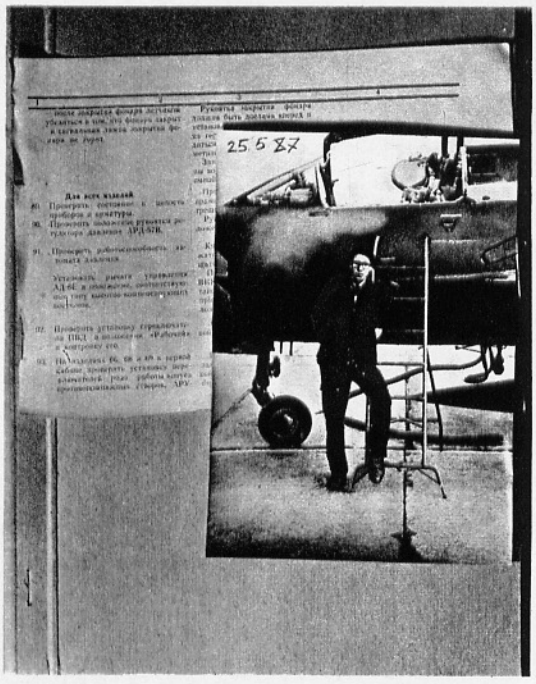
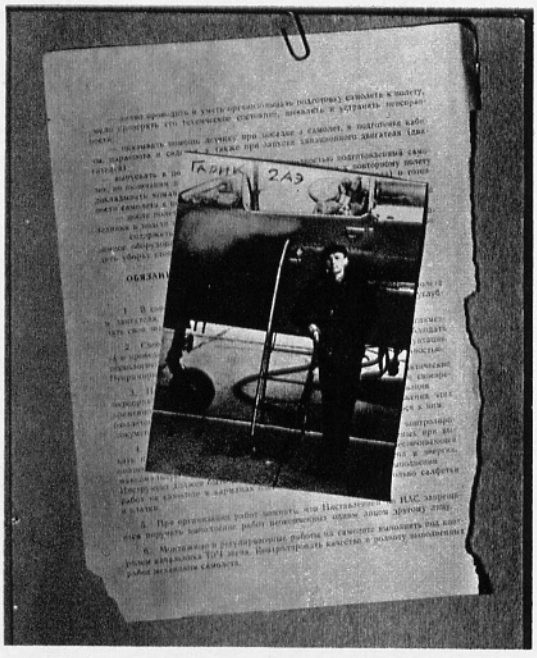
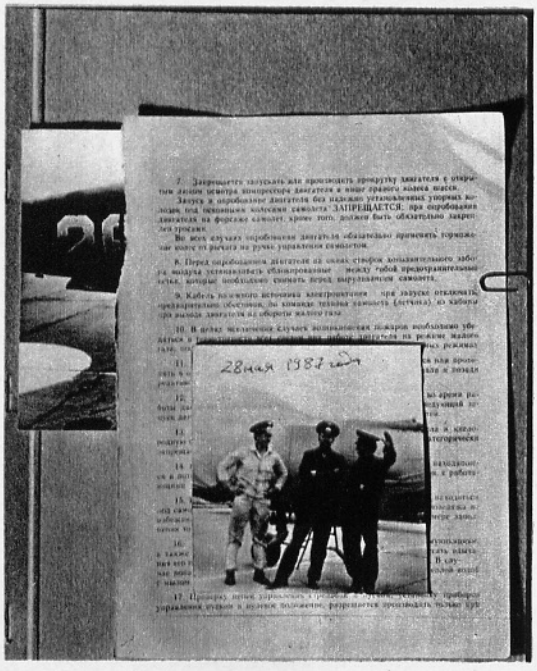


ФОТО ВАДИМА ГУЩИНА

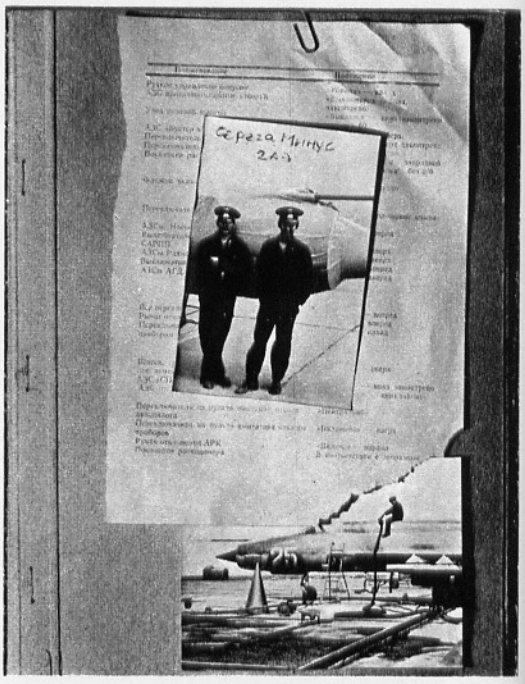


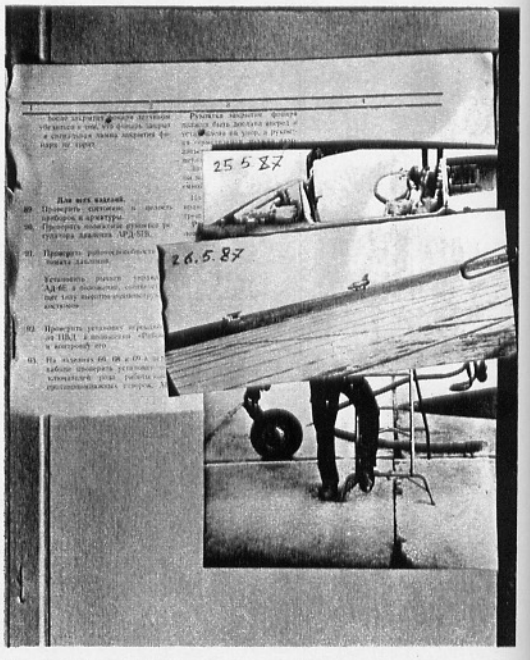


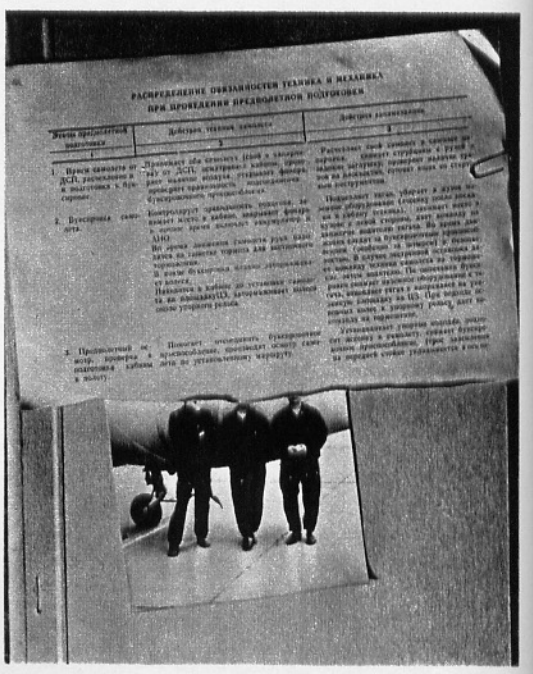


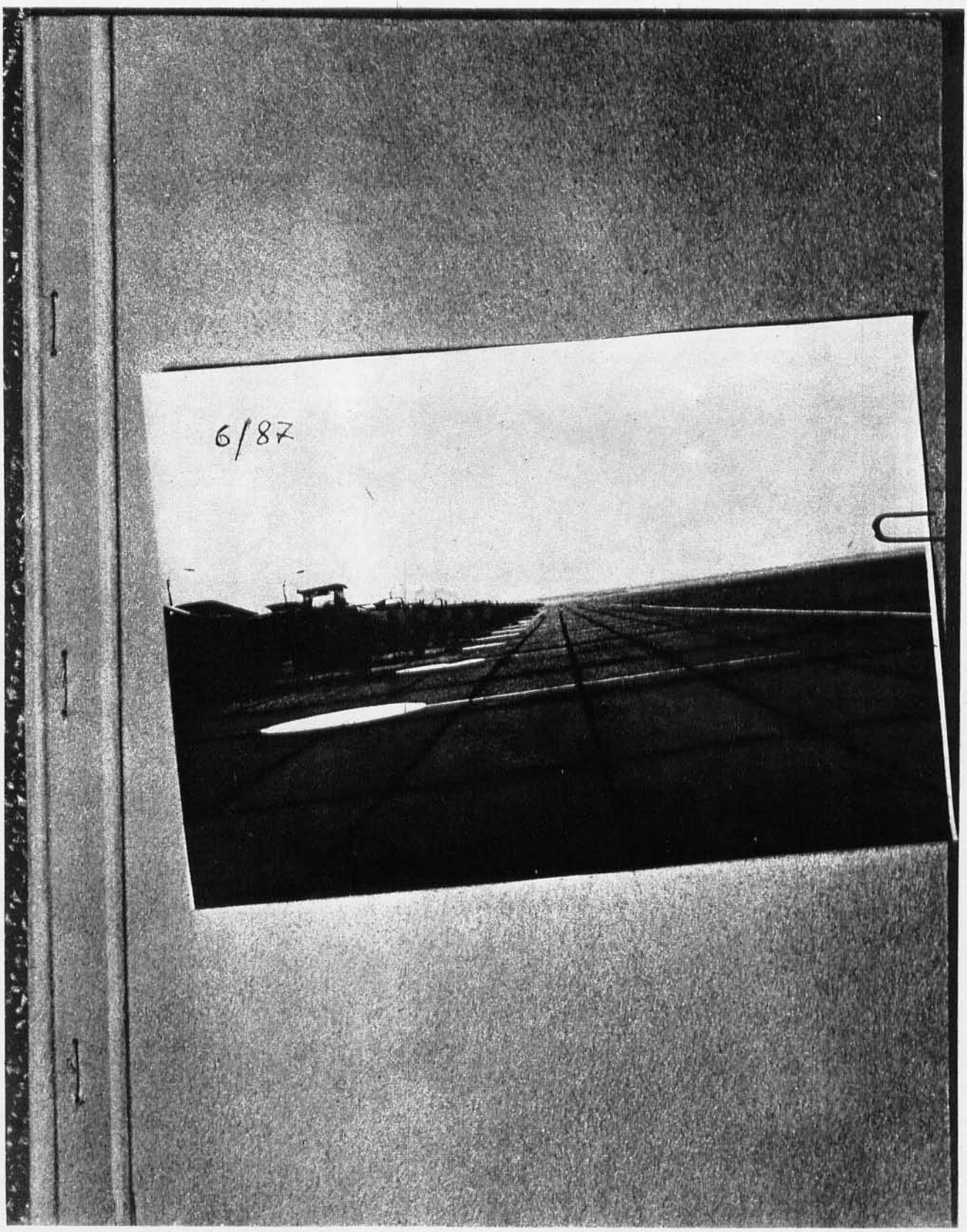
вергать такое решение темы, в конце концов, это дело вкуса, но спорить с тем, что обработка конечного результата фотографом усложнилась, не приходится. Уместно вспомнить, что избранное решение уходит своими корнями в эстетику стенгазеты, в недавние времена висевшей на каждом предприятии, в каждом учреждении. Стенгазета так и строилась — сочетание текстовых заметок и иллюстраций, чаще всего вырезанных из журналов. Неудивительно, что в «Страницах армейского дневника» есть для всех что-то знакомое. Высокое искусство никогда не баловало своим вниманием перлы наглядной агитации и пропаганды, хотя этот громадный пласт официальной изобразительной культуры весьма изобретательно и с большим разнообразием развивался у нас. Признание этого явления как факта масскультуры пришло с Запада. Еще в конце 60-х годов американский художник Кошут представил на выставке произведение, озадачившее посетителей. У выставочного стенда находился натуральный венский стул, а над ним — его же фотография и увеличенная репродукция текста из энциклопедии, объясняющего, что такое стул и как он устроен. Впечатления зрителя от самого предмета, от его документального изображения на снимке и словесного описания соединились в зрительском сознании в один многомерный образ объекта, игравший разными смысловыми оттенками. Эксперимент Кошута (или новаторское произведение, как хотите) дал сжатую форму для целого направления в изобразительном искусстве. В 70-е годы этот принцип активного соединения фотоизображения с текстом начали использовать фотографы. У нас он получил распространение позже и главным образом в среде авангардных авторов, хотя широкий зритель с ним еще плохо знаком. В. Гущин уверенно использовал этот подход с тем, чтобы в негероическом материале спокойно, без пафоса открыть что-то ценное и важное. Насколько это удалось — судить зрителю.

В. СПАССКИЙ









СТРАНИЦЫ АРМЕЙСКОГО ДНЕВНИКА (СЕРИЯ)

ФОТО **ВАДИМА ГУЩИНА**

Годы «великого перелома»

Окончание. Начало см. стр. 10.

ранение III займа индустриализации в деревне», сделанная в подшефной деревне Зайково, куда отправились рабочие со станции Малая Вишера Октябрьской ж. д. На снимке изображены шефы и крестьяне с облигациями в руках, среди них — священник, бывший учитель, тоже подписавшийся на заем, правда, в кадре он тактично помещен на второй план. В деревне было всего 16 дворов, подписались на облигации все бедняки, за исключением трех середняков, поэтому поступок священника фотокор оценил в подписи так — «помогает крестьянам».

В 10-й книжке библиотечки журнала «Советское фото» этот кадр, присланный в журнал на конкурс, подвергся строгому разбору: «Хотел товарищ этого или не хотел, а его фотоснимок объективно помогает попу рекомендовать себя как искреннего сторонника социалистического переустройства деревни, как друга рабочих и крестьян. Он поместил непримиримых классовых врагов на одну пластинку как искренних друзей. Получившийся фотоснимок говорит примерно следующее: посмотрите, какой в деревне Зайково «мир в человецех». Никакой тебе классовой борьбы. Даже поп стал помощником советской власти. Вот как хорошо.

А мы знаем, что от замазывания классовых противоречий дело социалистического строительства может подвергнуться тягчайшим испытаниям. Вот почему и приходится признать, что рабкор, вследствие своей политической неграмотности, допустил правый уклон от ленинской линии партии, создал вредный фотоснимок, действующий против интересов рабочего класса».

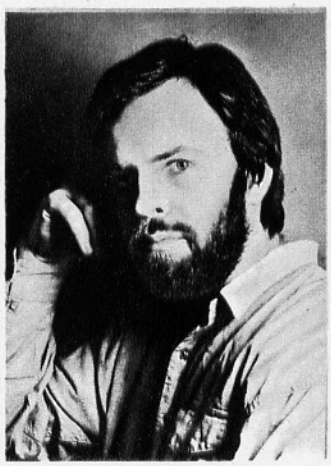
Особо отмечалось, что ни рабочие, приехавшие вместе с рабкором, ни местная учительница, ни все те, кому он показывал снимок,— не указали ему на грубую политическую ошибку, потому что воспринимают фотоаппарат, как и многие другие, беспристрастным регистратором фактов, хотя это далеко не так. Поэтому каждый фоторепортер и фотокор обязан проявлять политическую бдительность и не давать «нашим врагам лишних и ненужных снимков, щекочущих злорадное чувство обывателя». В этом также проявлялся, в тогдашнем понимании, классовый подход к фотографии.

В соответствии с таким подходом была подвергнута переоценке юбилейная «Выставка советской фотографии за 10 лет», совсем недавно получившая всеобщее одобрение. Показательно в этом отношении суждение в третьем выпуске «Советского фотографического альманаха» (1930):

«Многим сначала казалось, что эта выставка была праздником профессионально-художественной фотографии. На деле вышло иначе. Выставка оказалась не праздником, а только напыщенным парадом эстетствующих направлений — парадом, который их тут же и разоблачил.

Борьба на фотографическом фронте есть часть общей классовой борьбы, протекающей в нашей стране... Область «содержания» является только одной из сторон этой борьбы. Другой стороной, гораздо более сложной, становится «борьба за форму». Последняя составила следующий этап «борьбы на два фронта» — и вылилась в творческую дискуссию с так называемым левым, формалистическим уклоном в советской фотографии.

«Э» в квадрате



ВЛАДИМИР ПЧЕЛКИН

Хотя за плечами тридцатитрехлетнего фотохудожника Владимира Пчелкина немалый опыт съемки балета Большого театра, альбомы, выпущенные в США и Японии, его публикации в нашей печати не столь часты. Зато каждая заметна, привлекает изысканностью формы, ярко выраженным стилем — тем своеобразием, что и отличает сложившегося мастера. Последнее время В. Пчелкин специализируется на съемке натюрмортов, обнаженной натуры, рекламы, пейзажа. Работает не по заказам, а по влечению. Однако фотографии находят потребителей в лице самых различных изданий. «СФ» представляет некоторые работы фотохудожника и его заметки о специфике павильонной съемки обнаженной натуры.

Человеческое тело с красотой его линий и форм всегда занимало важное место в изобразительном искусстве. Фотографическое изображение обнаженного тела представляет собой уникальное сплетение эстетического и эротического — «э» в квадрате. Для меня фотографирование обнаженного человека — несомненно, один из самых сложных и интересных видов фотосъемки.

Невидимая граница, разделяющая естественную человеческую чувственность с примитивным восприятием обнаженного тела исключительно как объекта удовлетворения физиологических потребностей, является главной проблемой. Еще одна проблема проистекает из реалистического начала фотографии. В отличие от художника, который может свободно изменять и улучшать пропорции своих моделей, фотограф изначально нуждается в качественном оригинале. Если не говорить об экстремальных возможностях фототрюков и специальных эффектов, основная задача, стоящая перед фотографом,— это выражение своего эмоционального, психологического отношения к модели посредством света, композиции, выбора камеры.

Свет — главный элемент фотографии. В конечном итоге именно свет решает вопросы цвета, формы, композиции. Говоря о студийной съемке, представленной здесь, надо сказать, что свет в студии чаще всего создает достаточно абстрактную форму за исключением ситуаций, когда имитируется естественное освещение. Для получения различных световых эффектов существуют рефлекторы. Самым популярным, пожалуй, является зонт. Но он, с моей точки зрения, самый скучный. Широкий луч света, обеспечиваемый большой площадью отражающей поверхности, дает мало возможностей для создания рельефного света с игрой бликов и теней. Другим распространенным рефлектором является диффузный куб. Это устройство позволяет превратить контрастный, плоский свет лампы в относительно направленный, мягкий свет с широкой гаммой светотени. Этот рефлектор используется очень часто при съемке обнаженной натуры для создания в изображении мягкого, спокойного настроения. В сочетании с диффузным фильтром на объективе камеры — это самая распространенная техника в романтической фотографии. И, наконец, узкие рефлекторы, позволяющие освещать локальные зоны тела. Они дают возможность придать изображению движение и драматизм. В соединении с цветными фильтрами узкие рефлекторы могут быть использованы для специальных световых эффектов.

Композиция в фотографии создается по тем же законам, что и в живописи, и в скульптуре, и в других видах изобразительного искусства. Композиция в целом часто является основополагающим элементом формирования настроения в фотографировании обнаженной натуры.

Поза модели на фотографии играет чрезвычайно важную роль. От нее во многом зависит будущее восприятие готовой фотографии зрителями, их отношение к ней. Именно здесь часто пролегает граница, о которой было сказано ранее. Выбор позы модели также позволяет фотографу скрыть ее естественные недостатки и выявить, а возможно, и подчеркнуть ее достоинства. К сожалению, учитывая обычную непрофессиональность наших моделей, фотографу часто приходится бегать между камерой и фотомоделью, режиссируя нужную позу.

При фотографировании обнаженного тела важны ракурс и фокусное расстояние объектива. Ракурс играет роль в создании композиции, может подчеркнуть стабильность или придать изображению динамику. Кроме того, от ракурса с учетом фокусного расстояния объектива зависят возможные искажения форм модели. В подавляющем большинстве случаев при съемке обнаженной натуры в студии я использую объективы с фокусным расстоянием от 35 до 135 мм на 35-мм пленку.

И, наконец, последнее тем, кто берется фотографировать обнаженную натуру. Нужно помнить, что фотомодель — живой человек. Помимо того, что стоять часами перед камерой обнаженной — не самое легкое занятие,— это еще и очень утомительный труд. Важно, чтобы модель доверяла фотографу, представляла себе конечную цель, к которой стремится фотограф в момент съемки. Для этого необходимо планировать до съемки то, что будет сфотографировано: рисовать схемы и эскизы. Это во многом определит конечный результат.

В. ПЧЕЛКИН

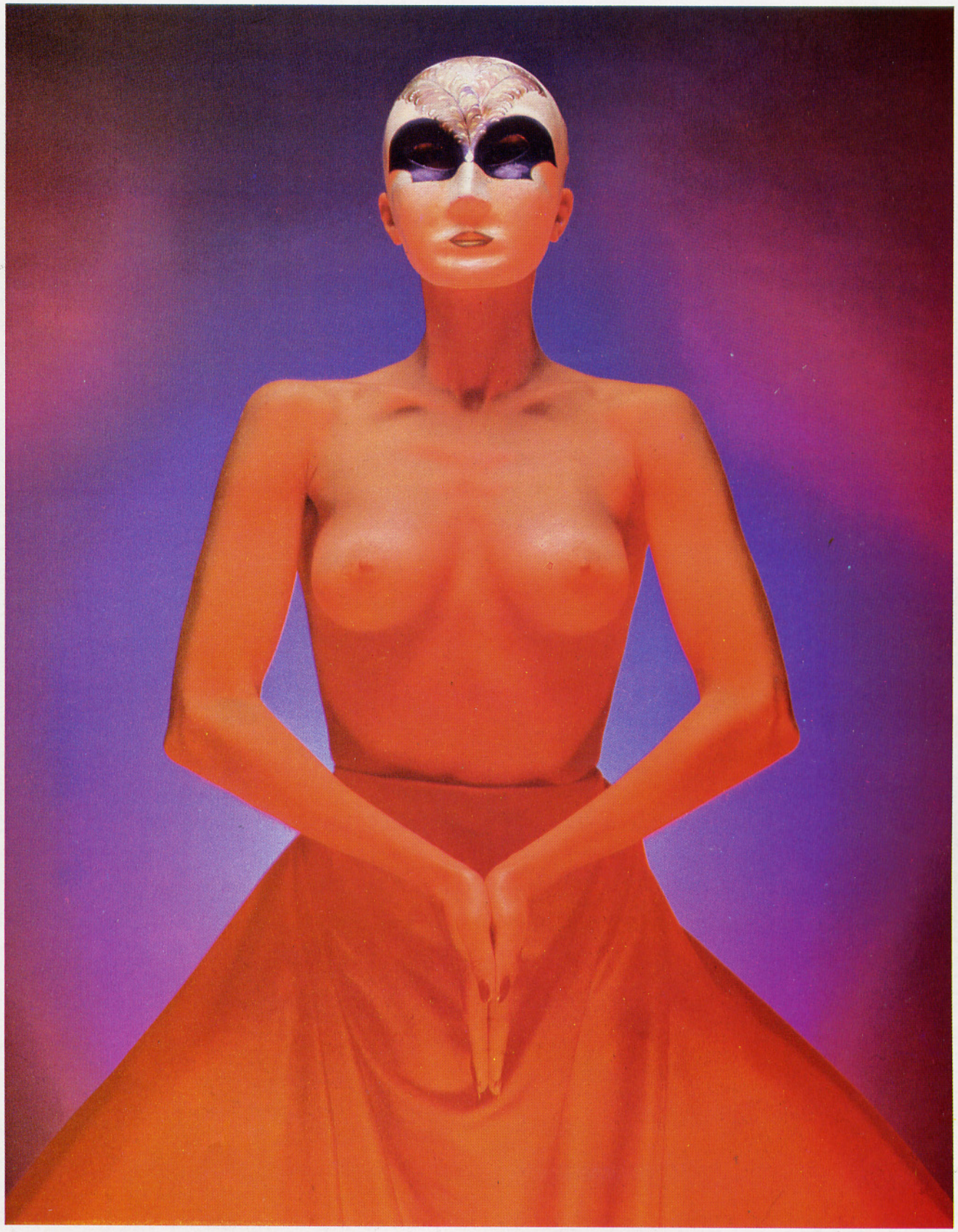


ФОТО **ВЛАДИМИРА ПЧЕЛКИНА**

ФОТО **ВЛАДИМИРА ПЧЕЛКИНА**

ФОТО **ВЛАДИМИРА ПЧЕЛКИНА**

Своя музыка

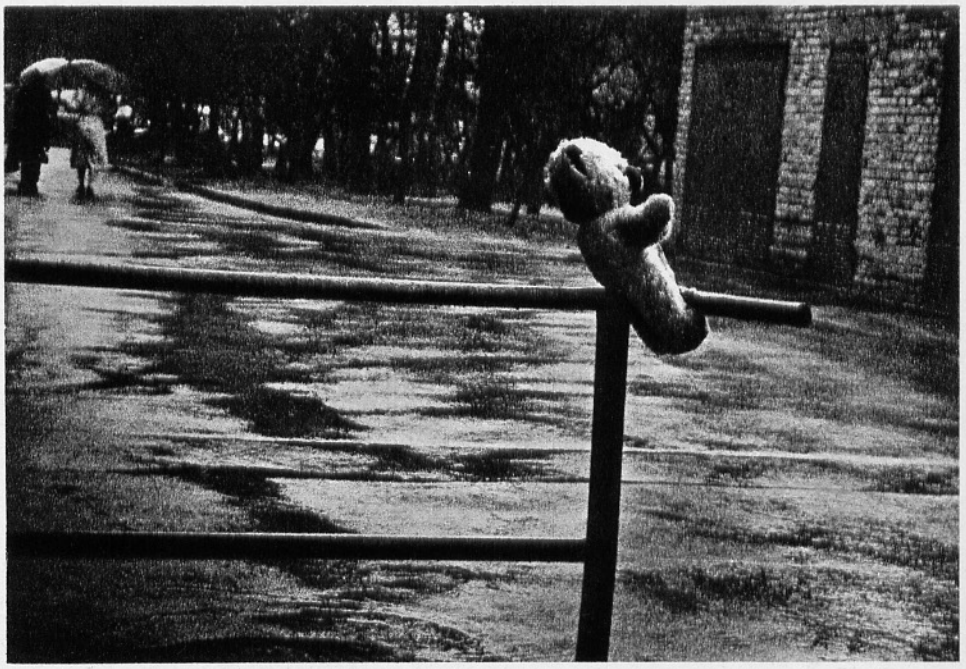
Почему иной мальчишка приходит в фотографию и остается в ней надолго? Ощущает, что это может стать его особым миром? И что за талант нужен, чтобы почти с первых шагов зазвучала в снимках своя музыка? Жизнь в основном состоит из будней, но важно, как эти обыкновенные дни освещены конкретно для тебя. И если даже этот серый пасмурный день играет в твоей жизни важную роль — он помнится светлым и прекрасным.

Я не психолог, а педагог и фотограф. Не теоретик — практик. Расскажу об одном своем воспитаннике. В обычный зимний день в середине учебного года мама привела сына в фотостудию Киевской станции юных техников. Сереже Маринову было 11 лет, дома лежал маленький «Агат-18», и очень хотелось научиться фотографировать. Обычная история. Так или почти так приходят в фотографию многие, но большинство ребят только проходят... мимо нее, и это вполне нормально. А Сережа остался. Мальчишка как мальчишка, фотографировать начал сразу и довольно успешно. Меньше чем за полгода собрал много интересных кадров, упорно работал над выставочными снимками и на городском фотоконкурсе к всеобщему удивлению при анонимной оценке работ стал лауреатом. Было это в 1988 году.

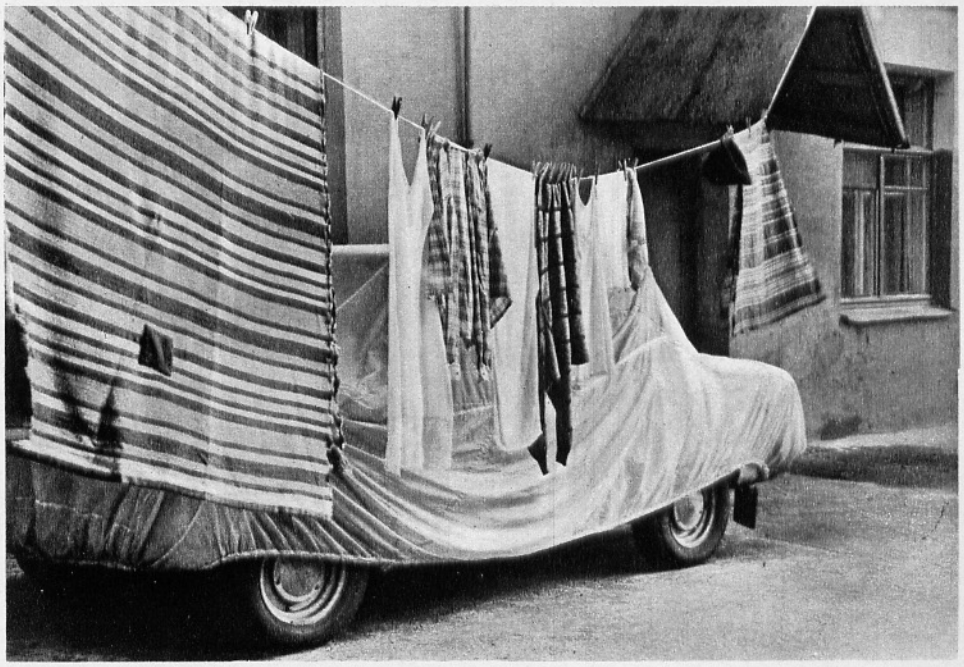
Чем привлекли его снимки уже тогда, в самом начале? В них была своя, особенная, искренняя интонация — очень доверчивый, немного грустный разговор с миром. Портретов немного, но люди на них были живые и естественные. Остальные снимки не поддавались точному определению жанра, но это и не суть важно. Одинокая, мокрая от дождя скамейка в парке, перевернутый номер «13» на обшарпанной стене дома, брошенный во дворе игрушечный медвежонок передавали настроение, мироощущение, были похожи на четверостишья. Сережа взрослеет, меняются его работы. Естественно, бывают периоды подъема и спада, иногда нападает лень. Творческая жизнь не бывает гладкой — за первым успехом последовал нелегкий период, Сережа мало фотографировал, ведь первый успех — только ступенька, только испытание на прочность. Но уже через год снова появились интересные работы, а в последнее время он все лучше ощущает музыку света, тональные переходы. Редкими стали «пустые» кадры: Сережа может за целый воскресный день ничего не снять, а если случается удача — много фотографирует. Фотоаппарата у него теперь два — «ФЭД-5» и «Агат-18» для «незаметной» съемки.

Сейчас Сережа в девятом классе — всего-то два года до окончания школы, но это и целых два года! Время нынче так стремительно, а с фотообразованием все так же плохо. Грядет коммерция, как она отразится на детской фотографии, на фототворчестве вообще? Где учиться Сереже и таким как он — ведь парень мечтает и в дальнейшем заниматься фотографией. Неужели и ему быть «профессиональным фотолюбителем» в свободное от другой работы время?

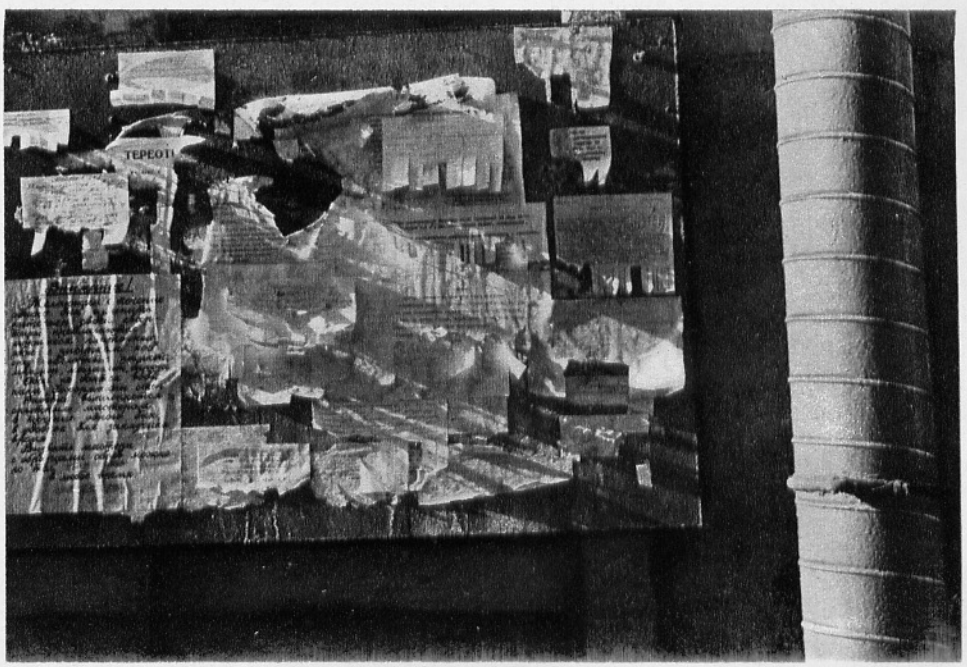
Р. ОСТРОВСКАЯ,
руководитель фотостудии
«Мгновения»



ЗАБЫЛИ...



ВОСКРЕСЕНЬЕ



МЕНЯЕМ, ИЩЕМ, ПРОДАЕМ...

«Какой пассаж!»

Д. ГРАФОВ
(ЧЕЛЯБИНСК)
НЕПРЕДВИДЕННАЯ ЗАМИНКА

Нет никакого секрета в том, что каждый раз, намечая тему очередного апрельского конкурса, мы стараемся настроить читателей на юмористический лад.

Можем же, в конце концов, позволить и себе, и подписчикам в нашей непростой сегодняшней жизни хоть раз в году поюморить, пошалить, похохмить, подурачиться.

Естественно, учитывали мы языковые тонкости. «Пассаж» — слово серьезное (в словаре у него шесть толкований).

И тем не менее большинство участников апрельского турнира выбрали одно толкование. А именно: неожиданное стечение обстоятельств.

Есть все-таки порох в наших юмористических пороховницах!

И это обнадеживает.

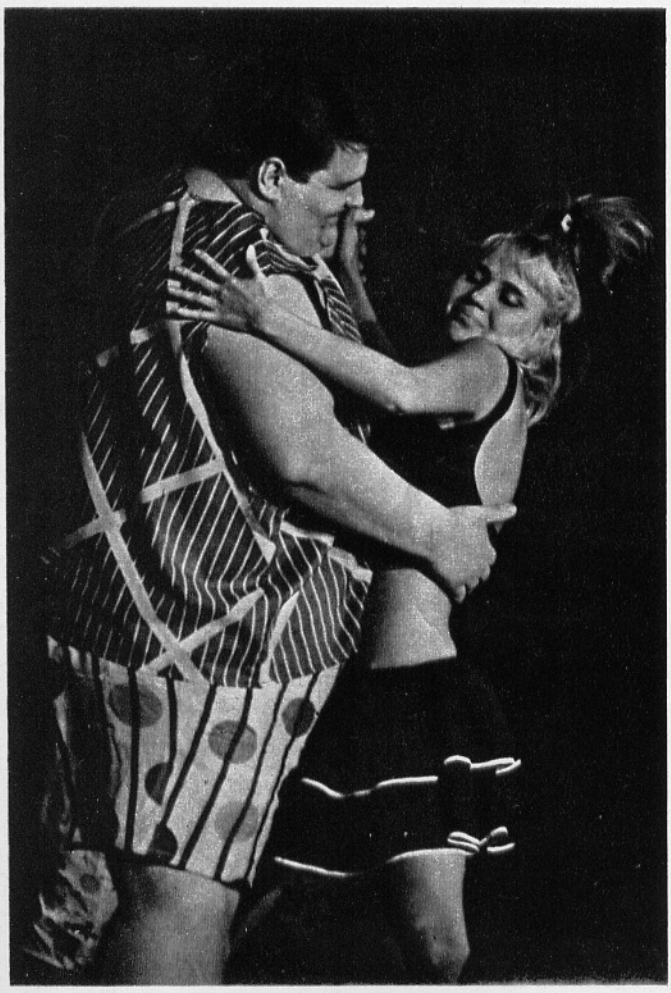
Как говорил герой мультика: «Ребята, давайте жить дружно!» И, добавим — весело.

Первая премия — за сюжет, который еще вчера воспринимался как крамольный.

Да, так было...

Э. ФАТЕЕВ
(ДОНЕЦК)
НЕУДАЧА

Р. КОНДРАТ
(ИВАНО-ФРАНКОВСКАЯ ОБЛ.)
ЭПАТАЖ



В. СПИРЯЕВ
(КЕМЕРОВО)
КАКОЙ ПАССАЖ!

В. НАСЕДКИН
(МОСКВА)
ЗАХВАТ

Лев Шерстенников Этот безумный, безумный мир

Недавно в Москве, в Фотоцентре Союза журналистов СССР, демонстрировалась выставка «Уорлдпрессфото-90», представлявшая снимки, сделанные в 1989 году. Свержение диктатуры Чаушеску и вторжение американцев в Панаму, трагедия в Пекине на площади Тяньаньмынь и снос берлинской стены, политическая переориентация стран Восточной Европы и межрегиональные конфликты в Советском Союзе, похороны аятоллы Хомейни и прощание с правозащитником А. Д. Сахаровым. Эхо таких событий прокатывается по всему миру. Поэтому неудивительно, что на них фокусируется интерес прессы. Это и отражает выставка, в свою очередь показывая и интерес репортеров к ней. Если в 1955 году в конкурсе участвовало только 42 фотографа из 11 стран мира, то в последнем почти 1300 авторов из 64 стран прислали около 11 тысяч фотографий. Цифры достаточно красноречиво говорят об авторитете конкурса. А если учесть, что выставка широко шествует по миру: Бельгия, Китай, Мексика, Норвегия, Польша, Швейцария, Великобритания, Испания, США, СССР и другие страны, то и это лишний раз подтверждает весомость и значительность конкурса. Но... чем выше авторитет, тем строже и спрос. «СФ» регулярно публикует отчеты о конкурсах «Уорлдпрессфото». В этом номере мы хотим вас познакомить с заметками фотокорреспондента «Огонька» Льва Шерстенникова, участника двух последних выставок, на которых его работы получили бронзовую и серебряную медали. Возможно, не все читатели согласятся с высказанным мнением. Редакция будет рада услышать и иные суждения, а также соображения о целесообразности создания и проведения конкурсов прессфотографии в нашей стране.

* * *

Когда этот номер уже верстался в типографии, поступила информация об итогах «Уорлдпрессфото-91». Около ста советских фоторепортеров участвовали в этом конкурсе-выставке, но на этот раз не было завоевано ни одного приза. О причинах неудачи расскажет в одном из ближайших номеров «СФ» участник нынешнего жюри Владимир Вяткин.

Помнится, давнишний фильм, название которого вынесено в заголовок статьи, меньше всего хотел нас напугать. Он иронизировал над нашими чудачествами, а в общем-то утверждал: жизнь — не такая уж скверная штука. Но это было давно. И то ли мир с тех пор переменился (но ведь и тогда шли войны и лилась кровь), то ли изменились мы? Как сказано было одним из зрителей: «Не дай бог дожить до времени, когда весь этот кошмар можно будет снять, не выезжая за пределы нашей страны». Но, к сожалению — дожили! Самые кровавые снимки на этой выставке — из наших палестин или вполне могли бы быть и из наших. Насилия, убийства, огонь, тюрьмы, нищета, горе — обезумевшие люди, обезумевший мир. И над этим миром его апостолы—политики и политиканы — великие и ничтожные, временщики и повелители времени. Все смешалось в один клубок. Таковым во всяком случае предстает мир со стендов выставки работ профессионалов-фотографов «Уорлдпрессфото-90», которая в поледние годы доходит и до нас, советских зрителей, привычно живущих в информационной глухомани, где не только рядовые читатели, но и сами профессионалы не всегда представляют, как выглядит современное зарубежное периодическое издание, обобщенно называемое «пресса», и как эта пресса видит мир. И поэтому «Уорлдпрессфото» для нас — не только конкурс сильнейших репортеров, но и зеркало, отражающее состояние мировой фотожурналистики. Но, как иногда бывает, чем страшнее действительность, тем отстраненнее воспринимает ее участник событий. Притерпелись?..

Похоже конкурс репортеров раз от разу все больше смещается к конкурсу самих происшествий. Событие и его резонанс в мире определяют судьбу снимка, а вовсе не его исполнитель и не сама фотография. Думаю, это замечание вызовет резкие возражения не только устроителей конкурса, но и многочисленных его поклонников. Выходит, призы и награды — всего лишь лотерея, а участник — только игрок? Мне бы не хотелось быть голословным, постараюсь подтвердить свою мысль некоторыми примерами. Проследим судьбу лишь двух конкурсов — 89-го и 90-го годов. Не знаю, само ли событие подсказывает, что оно-то и есть самое главное, самое яркое из происшедшего в году? Или поток фотографий именно с этого события, направленный репортерами на выставку, убеждает жюри в главенстве над остальными?

ФОТО **ДЭВИДА ТАРНЛЕЯ.** ГРАН-ПРИ «УОРЛДПРЕССФОТО-89»

ФОТО **ПИТЕРА ТАРНЛЕЯ**

Но заметно, что на предыдущей выставке вышло в лидеры землетрясение в Армении, а на последней — столкновения на площади Тяньаньмынь. Этим-то событиям и достались главные призы, заметим, кстати, единственные призы, выраженные и в некоей сумме денег, за остальные места — только слава.

Но оставим меркантильную сторону, а рассмотрим существо дела. Не могу сказать, сколько репортеров направило свои снимки о землетрясении, но по нашим коллегам судя, их было немало. Фотографии четырех советских репортеров попали в экспозицию. Думаю, определить, кто был лучший, задача трудно разрешимая даже для бесстрастного компьютера, а тем более для сопоставляющего и сомневающегося жюри. Но выход как-то был найден и назван лидер — Дэвид Тарнлей. Если говорить честно, вряд ли кадр удовлетворяет как бесспорный претендент на высшую ступень. Хотя в качестве компромисса можно допустить. И вот прошло время, мне в руки попался ежегодник снимков американских профессионалов,

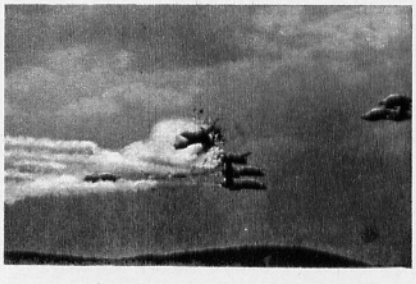


ФОТО **МАРТИНА ФЮГЕРА**

ФОТО **ЧАРЛЬЗА ДАУТИ**

где я увидел ту же фотографию (а если говорить точно: почти ту же), но уже другого автора — Питера Тарнлея. Нет, нет, это не опечатка и не оговорка. Это два разных репортера, возможно, они даже братья, но работают порознь. Так, порознь, они участвовали и в съемке «Одного дня из жизни Советского Союза», и здесь, в Армении, представляли интересы разных изданий. Питер также не оказался обойденным, хотя за свою серию на «Уорлд» получил лишь серебряную медаль. Но я говорю не о дележе наград, а лишь о принципах этого дележа. Еще один пример. На той же предыдущей выставке немецкий фотограф Мартин Фюгер завоевывает золотую медаль за снимок авиационной катастрофы. Вероятно, это редкая фотоудача — снимок столкнувшихся в воздухе самолетов. Но вот этот же снимок (почти!) — у американца Чарльза Даути. А менее скупая кадрировка его все объясняет: судя по обилию зрителей, фотографии сделаны на каких-то публичных выступлениях, на авиационном параде или шоу. То есть в условиях, когда — будьте уверены — за каждым выступлением в воздухе следили сотни объективов. Готов принять упрек: а получил тот, кто догадался послать снимок на конкурс,— в чем же тут вопрос?

Ладно, проследуем далее. Последняя выставка, последний Гран-при. Как я уже говорил выше, главное событие, на котором сошлись все интересы,— это Тяньаньмэнь. А лидер снимков — «Сталь и плоть» Чарли Коула. Не знаю, много ли найдется людей, которых снимок убеждает своей исключительностью? Довольно вялый кадр с маловыразительной фигурой перед танками. Надо обладать достаточной силой воображения, чтобы убедить себя (а тем более других!), что это и есть та вершина, к которой устремлялись лучшие фотографы мира в течение года. Ну пусть так, пусть кадр несовершенен фотографически, что называется — не дотянут, но зато он — единственный, и репортер, добравшийся до него, прошел огонь, воды и медные трубы. Увы! И это не так. И чтобы мы не подумали об исключительности сюжета, тут же на выставке разворачивается репортаж, но уже другого автора, где тот же сюжет прослежен покадрово, несколько в более общем плане. Но мало того, эта «плоть», похоже, на этом же танке и приехала. На одном из предыдущих кадров фигура в белой рубашке вылезает из башни (хотя в текстовом пояснении совершенно иное толкование происшедшего). Кажется, уважаемое жюри достаточно убедительно загоняет себя в угол...

Еще один репортаж — о сносе берлинской стены. По словам участвовавшей в съемке американки Александры Авакян, репортеров было там столько, что она вообще не представляла, что их на свете столько существует. Согласитесь, как бы один профессионал не отличался от другого, это ж семи пядей во лбу не хватит, чтобы принципиально оторваться от всей массы снимающих и найти эдакое, исключительное. Может, конечно, вынырнуть единственный кадр — эксклюзив! — но чтоб целый репортаж... А награждается именно репортаж одного из репортеров.

Нужны еще примеры, чтобы убедиться, что происходит не столько конкурс, сколько лотерея призовых мест? Не подумайте, что я говорю о какой-то предвзятости жюри или его нечестности. Уверен, в нем работают достойные люди. Но взгляды жюри в целом, которые сформировались в принципы, отошли собственно от фотографии, а стали мерилом политической важности событий. И стоит лишь с этим согласиться, как становятся ясны не только принципы присуждения наград, но и обилие крови на стендах выставки, и превалирование политически окрашенной фотографии над всей остальной. Это сказывается, видимо, и на присылаемых работах, и на конечных результатах работы жюри. Надо же такое представить: из одиннадцати тысяч снимков, присланных со всего мира профессиональными репортерами, не нашлось достойных наград по разделам юмора (серия), искусства (одиночный снимок), науки и техники (одиночный снимок). Но, может, чистая случайность, что эти вакансии на последней выставке оказались незаполненными? Пардон. На прошлой не нашлось призеров в одиночных снимках по искусству, в сериях по спорту и юмору. Ну я еще могу понять отсутствие юмора в нашей жизни, но чтобы разом погрустнел весь мир? Куда подевался спорт — выразительнейший и благодатнейший объект съемки? Куда провалилось искусство, канула наука, открывающие для фотографа фантастические по игре воображения и пластике возможности? Мир не снимает больше этого? Сомневаюсь. Причины надо искать в чем-то ином. И для себя я ответ нахожу в том же: снимок как таковой мало что определяет на амстердамском конкурсе репортеров. Главное — политика.

Если изображен Михаил Сергеевич, чокающийся бокалом с Чаушеску за недели, за дни до низвержения последнего,— это политика. И это серьезная фотография, заставляющая задуматься. Если Михаил Сергеевич пожимает руку Бушу за столом переговоров и оба ждут, когда репортеры успеют отснять достаточное количество кадров,— это тоже политика, но никакая не фотография. Сама по себе политика способна придать значимость вполне ординарной фотографии. Но лидер среди фотографий — это все-таки фотография, а не голый политический манифест. Вернемся к Гран-при. Не знаю, как другим, но мне убедительно заслуживающими звания лучшего снимка года представляются лишь те, которые становятся уникальными как по важности события, исполнительскому совершенству, так и по неповторимости, точнее, невозможности отыскать варианты этой съемки у другого репортера или, по крайней мере, варианты, близкие по уровню исполнения. Такой снимок на памяти — Сальвадор Альенде в последние минуты. Президент с автоматом в руках в окружении немногих своих сторонников в осажденном дворце. Последний снимок президента — дальше его не стало. Убили! В кадре видны следы волокон от кассеты. Но эта грязь, помехи здесь превращаются в элемент дополнительного воздействия, подчеркивающий подлинность и уникальность события и кадра.

Чуть ли не двадцать лет прошло, а снимок словно отпечатался в сознании. Теперь заглянем в еще более отдаленные времена. В середине 60-х Гран-при был присужден Г. Копосову за снимок, который даже отдаленно не имел отношения к политике, но обладал явными фотографическими достоинствами — это «—55 °С» — эвенкийский мальчишка и цепочка оленей. Значит выставка и в самом деле трансформируется, все больше превращаясь в политическое шоу? Ну хорошо, а велик ли шанс стать участником «Уорлдпрессфото»? Не поленился подсчитать по каталогу и получилось: в 1989 году из 120 претендовавших советских репортеров только семеро вошли в экспозицию, в 1990 году — семеро из 112 претендентов. Если учесть, что из 1300 авторов на выставке представлены лишь 58, то доля наших соотечественников даже выше средней — не стыдно и дальше продолжать дерзать. Вопрос — с чем выходить? Вряд ли для кого еще тайна, что выставка,

ФОТО СТЮАРТА ФРАНКЛИНА

ФОТО ЧАРЛИ КОУЛА. ГРАН-ПРИ «УОРЛДПРЕССФОТО-90»

кроме благородных целей приобщения отдельных фотографов к общей фотографической семье и привлечения внимания к фотопрессе, ставит и свои чисто коммерческие задачи. Само по себе — это нормально и естественно. Единственно — чего бы хотелось — не за счет фотографа. Подготовка снимков, их печать, ретушь, изготовление дзух контролек — даже в черно-белой печати, изживающей себя на выставке — дело в наших условиях хлопотное. А послать слайд — это либо лишиться своего уникального кадра (выставка ничего обратно не возвращает), либо искать сложные и дорогие пути, чтобы сделать профессионального качества дубль. Прихожу к выводу: авторитетный международный конкурс — это не для меня.

Но и жить фотографу в изоляции — тоже не дело. И тут приходит мысль, подсказанная американцами. Издавать ежегодный альманах лучших фотографий, опубликованных в советской прессе. Подобный фолиант выпускает Национальная ассоциация прессфотографии США и школа журналистики университета в Миссури. «Лучшее в фотожурналистике», 14 выпусков которого уже вышло, определяет места, отдельно занятые фотографами газет и журналов, дает портфолио победителей и наглядно представляет, «кто есть кто» среди фотографов в каждом году. Альманах позволяет сориентироваться и заказчикам фотографий, чтобы выбрать желаемых для себя исполнителей, и фоторепортерам — определить свое место в негласной иерархии талантов. Если к этому добавить, что кроме кошмаров и ужасов здесь найдется место и юмору, и просто хорошей «карточке» — превосходной хотя бы по одному из бесчисленных параметров оценки снимка, то можно сказать: выпуском охватывается весь спектр фотографии, используемый прессой, что в условиях становления новых форм взаимоотношений между репортером и издателем становится особенно важным. Остановка за малым: кто бы мог возглавить это дело? Думается, организационная часть по силам журналу «Советское фото», но потребуются и те, кто готов вложить в проведение конкурса и издание альманаха свои деньги. Очень хочется, чтобы читатели высказали свои предложения на эту тему, а возможные спонсоры предложили свои услуги. Верится, что дело нужное, и проигравших не будет.

Дайджест зарубежной фотопрессы

Летописец «Битлз»

Английский журнал «Бритиш джорнэл оф фотографи» сообщает о недавно прошедшей по городам Великобритании фотовыставке Майка Мак-Картни, привлекшей внимание общественности. Родной брат знаменитого Пола Мак-Картни, он имел возможность стать фотолетописцем истории восхождения на музыкальный Олимп легендарной четверки, начиная с их первых выступлений в подвальчике рабочего квартала Ливерпуля и кончая триумфальными концертами на грандиозных стадионах и в резиденциях европейских монархов. Как говорит сам Майк, «более подходящего брата трудно придумать...» Кроме того, многие фотографии экспозиции посвящены Англии 60—70-х годов и возвращают сегодняшних сорокалетних к дням их юности.

Прошло 20 лет прежде чем Майк решился достать с чердака свои старые работы. «Именно потому, что в те времена «битломания» охватила весь мир, я не хотел ни публиковаться, ни выставляться»,— говорит Майк. По той же причине он взял псевдоним Мак-Геар. «Мне совсем не улыбалась перспектива быть отражением славы своего знаменитого брата».

Одна из наиболее оригинальных работ фотографа — «Плавающая голова Пола Мак-Картни». Пол одет в черный глухой свитер, который получил впоследствии название «битловка». Брат заставил его позировать на фоне черной стены, а для освещения использовал обычные электрические лампочки.

Майк Мак-Картни не относит себя к категории выдающихся фотографов: «Я не осмеливаюсь ставить себя в один ряд с такими профессионалами, как Дон Мак-Кулин или Билл Брандт. Единственное, что я могу сказать, это то, что фотография никогда не была для меня легким увлечением, это была настоящая любовь».

Поклонники «Хассельблада»

Существует много способов, чтобы выразить свою преданность любимой камере, особенно если эта камера «Хассельблад». Так, например, пользуется популярностью торт, выпеченный в форме знаменитого аппарата, который фотографы, владеющие «Хассельбладом», получают от друзей в юбилейные даты и по другим торжественным случаям.

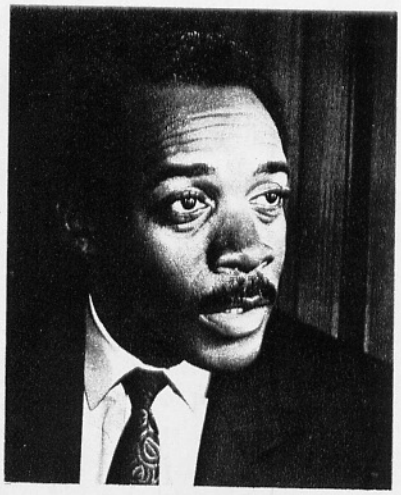
Однако, когда речь идет о том, чтобы сделать камеру, в полном смысле слова, «сердечным другом», соперничать с фотолюбителем из Сан-Франциско Джузи Пинто очень трудно. На левой стороне груди, как раз рядом с сердцем, он сделал татуировку в виде камеры «Хассельблад 500 С/М» — на эту художественную операцию ушло 16 часов. По словам Пинто, он очень гордится тем, что сумел таким путем выразить свою любовь к «Хассельбладу» и преданность фотографии. Чтобы приобрести такую дорогую камеру, ему пришлось во многом себе отказывать, но он не жалеет об этом. Оказывается, «Хассельблад» — не только всемирно известная фирма и название фотоаппаратов, которые она выпускает. Это имя носит, например, великолепная скаковая лошадь, регулярно выступающая в соревнованиях (и успешно) на ипподромах Нью-Джерси (США). Своим именем она обязана прежнему владельцу — профессиональному фотографу Барри Конраду, большому поклоннику этой камеры.

Новые фотопленки

Фирма «Агфа» предложила новейшую триаду профессиональных цветных негативных пленок, отличающихся оригинальной технологией изготовления, новым цветовым оформлением упаковки и нестандартными рекомендациями по их применению. «Агфаколор Ультра-50» (50 ISO) имеет высочайшую цветовую насыщенность, дает яркие, как бы вибрирующие цвета, что делает ее особенно подходящей для съемок драматических ситуаций, архитектурных и макросъемок, в пасмурную и туманную погоду. Другая пленка — «Оптима-125» (125 ISO) — прекрасно передает естественные натуральные цвета практически в любых съемочных ситуациях: пейзажной, бытовой и журналистской фотографии. Благодаря усовершенствованию ее спектральной чувствительности зеленые оттенки имеют чистейшие цвета — подобное особенно заметно при съемке объектов с высоким или низким контрастом. По сравнению с прежней серией пленок «XRG-100» и «XRS-100» на

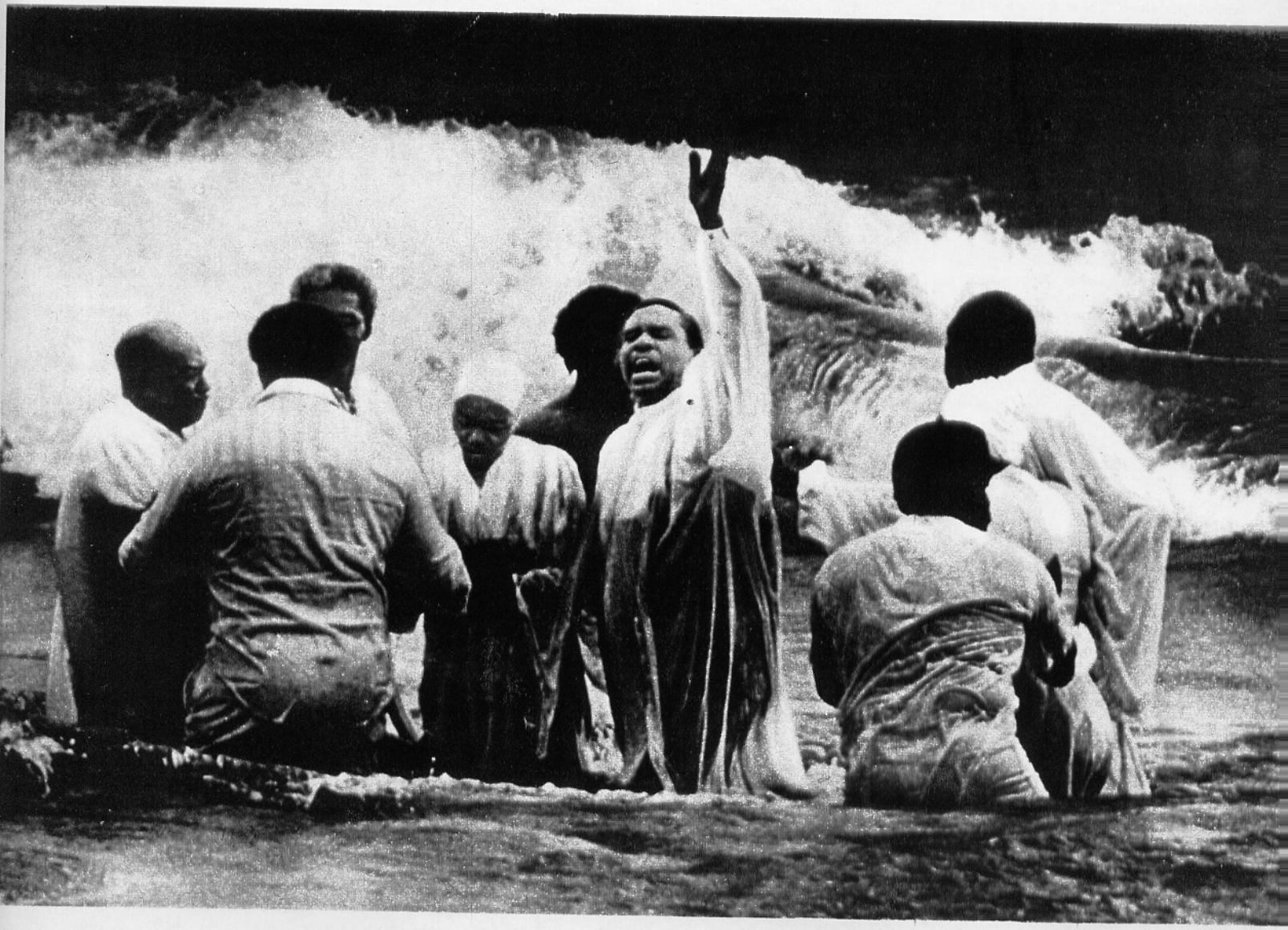
этой пленке значительно улучшены резкость и зернистость. Последняя пленка «Портрейт 160» (160 ISO) великолепно воспроизводит нежные цвета, пастельные оттенки и тона человеческой кожи при портретировании. Она идеальна для больших фотоувеличений. Новые типы пленок выпускаются в серебристой упаковке и имеют на ней дополнительные указания: «Ультра-50» — для супервысокой цветовой насыщенности», «Оптима-125» — для естественной цветовой насыщенности» и «Портрейт-160» — для мягкой цветовой насыщенности».

Джон Уайт: «Так держать!»



ДЖОН УАЙТ

Джон Уайт — фотограф газеты «Чикаго сан-таймс», 11-й по тиражу газеты США (500 тысяч экземпляров), распространяемой в пяти близлежащих штатах. Ее объем — 110—120 страниц в будни и существенно больше — по воскресным дням. Отличная полиграфия, широкое использование цветной фотографии — обычное дело для большинства американских газет — делает фигуру фоторепортера одной из ключевых, определяет широту взглядов. Рядом с тем, что мы называем социальной фотографией,— репортажи политические, портреты знаменитых людей планеты, спорт, природа, а также многокадровые зарисовки, спонтанно рождающиеся, казалось бы, из ничего. Вот примеры: везет человек две тележки на длинных ручках. Тележки разъезжаются, проявляя строптивость. Человек бьется, одолевая их сопротивление, и, наконец, находит выход, погрузив одну на другую. Или такой: бушует пожар, сгорело четыре здания — об этом и будет основная информация в газете. Но вот по одному из подоконников мечется, спасаясь от огня, кошка, пытается пробраться по гладкой стене, срывается, падает. Но удачно — жива. И даже находит себе нового хозяина... О чем говорят эти примеры! О многом: и об отточенном профессионализме, когда в считанные доли секунды может родиться целая новелла, в чем-то схожая с рисованными новеллами Х. Бидструпа, и о жадном восприятии жизни, желании и готовности увидеть все ее переливы и оттенки, и о раскрепощенности фотографа от собственных догм и так называемых рамок темы, и, главное, о любви к своей профессии, когда каждое свидание с ней — это свидание желанное. Итак, наш собеседник — Джон Уайт.



— Джон! Фотография любит точные цифры: выдержка, диафрагма, чувствительность пленки и так далее. Не возражаете, если и мы начнем с точных цифр? Ваш возраст, репортерский стаж, количество пленок, отснимаемых за месяц, приблизительное число снимков, публикуемых за это же время?

— Мне 45 лет и работаю в одной газете уже 22 года. До этого год работы в студии, а еще до того два года службы фоторепортером в морской пехоте США. Столько же учился дизайну в художественном колледже. За день я выполняю от одного до четырех заданий редакции, на съемку каждого обычно расходуется одна пленка, реже — две или три. В итоге за месяц набегает около 50 черно-белых и около 70—80 цветных. Публикуется же за этот срок пятьдесят или чуть больше фотографий. В отдельные дни газета помещает по 5—6 моих снимков.

— Сколько фоторепортеров работает в «Чикаго сан-таймс» и делятся ли они на категории?

— Фотографы делятся по категориям в зависимости от стажа и опыта работы. Начинающий получает в неделю от 400 до 500 долларов, и стаж работы у него всего год-два. Опытные зарабатывают свыше тысячи долларов в неделю. Но строго определенного потолка нет, к тому же все время идет переоформление контрактов — повышение классности репортера. Я хорошо, но не самый высокооплачиваемый репортер в газете, поскольку есть более солидные коллеги. Репортеру достаточно много доплачивают и дополнительно. Например, выделяют тысячу долларов в год на лечение зубов, выплачивают страховку по болезни, сотню долларов в неделю отпускают на бензин. У нас хорошо оплачиваемый отпуск — более четырех недель. Словом, нам неплохо платят. Количество публикаций и заработок напрямую не связаны. Но чем больше работаешь, тем больший шанс получить и иные материальные вознаграждения.
Мне был присужден приз Пулитцера — самый высокий приз в журналистике, присуждаемый Колумбийским университетом,— это несколько тысяч долларов. Но дело не в сумме приза, а в факте его присуждения, который повышает твой профессиональный вес.

— А иные конкурсы поднимают ваш престиж? Принимаете ли вы участие в международных выставках, и сказываются ли их призы на карьере?

— Участие в выставках помогает повышать профессиональный уровень, от таких событий получаешь вдохновение, чувствуешь себя членом большой семьи фотографов всего мира. Но эти призы не влияют на твое положение на работе.

— Уж коли заговорили о престиже, что вы считаете для себя престижным? Есть ли фотографы, которые для вас авторитетны, вызывают постоянный ваш интерес?

— Я восхищаюсь работами многих фотографов, но не работаю под них и не перенимаю их стиль. Мне кажется, у каждого должна быть своя песня. А фотограф, за которым я постоянно слежу и которым восторгаюсь, — Эдди Адамс из Нью-Йорка.

— Какого фоторепортера предпочитает ваша газета: с узкой специализацией, когда он является королем в каком-либо одном виде съемки, или больше требуются фотографы-универсалы, умеющие работать в разных областях хоть и на высоком, но не на исключительном уровне?

— Специализация важна не для фоторепортеров, а для пишущих. Предпочтительнее фотографы-универсалы, так как число занятых фотографией людей в газете невелико: 16 фотографов, пять оформителей, два фоторедактора... Но, разумеется, если у одного фотокорреспондента что-то получается лучше, чем у другого, его стараются использовать именно на таких съемках. Как мы работаем? Задание получаем от редактора и вместе с ним отбираем после съемки фотографии. Отбор здесь зависит от важности события, от внимания к нему. Но каждую неделю или месяц я должен снять и что-то свое, тему, которую считаю наиболее важной в этот момент. Это помогает мне не снижать своего уровня и делать газету интересной.

— В балете есть шутка: «До скольких лет можно танцевать? До 30, до 40, до 50, до 60-ти... Смотреть нельзя!» А до скольких лет может «танцевать» репортер? Существует ли возрастной предел, после которого он должен оставить свою работу, поменять ее на какую-нибудь другую?

— Фотография тем и хороша, что нет возрастного предела. Она безвозрастна. Но для газет и других средств массовой информации определенный возрастной лимит есть, и приходит время, когда надо уходить на пенсию. Многие фотографы по достижении этого возраста так и поступают, хотя есть и другие, работающие так здорово, что никакой возраст им не грозит. Пока у фотографа есть способность удивляться, открывать что-то новое для себя, пока не стал увядать его профессионализм — он интересен. Ценна комбинация — юношеского порыва и профессионализма, а также присутствие интереса ко всему — к дождю ли, к бегающей собаке, беседующим людям. Если фотограф утрачивает чувство первооткрывателя, ему следует переключаться на другие сферы фотографии, например архитектуру. Рядом со мной работают пожилые репортеры, но работают так, что я хочу всегда видеть их снимки. А есть фотографы, которые быстро выгорают. Я тоже не так юн и отработал репортером четверть века. Но работа по-прежнему доставляет мне удовольствие — это как божий дар. Мама иногда говорит мне: «Джонни, в твоем возрасте нужно работать не столько много, сколько умно». Поэтому я больше думаю, чем снимаю. И я удовлетворен своими работами. А есть молодые ребята, которые много бегают, набивают шишки, падают и не знают, как встать. Они-то быстро и выгорают, теряют интерес к работе. Поскольку делали ее механически, без сердца. Но когда работаешь от сердца — ты всегда обновляешься, становишься, как могучий дуб, каждый год теряющий листву и вновь по весне раскидывающий крону, под которой находят приют прохожие. Мои чернокожие братья называют дуб лесным гигантом.
И вы становитесь таким гигантом, если постоянно растете.

— У нас иногда говорят: «На снимке не должно быть видно пота фотографа». Как вы относитесь к этому высказыванию? Какой из снимков или какой из репортажей достался вам наибольшей затратой сил — духовных, физических?

— Я считаю, что фотоаппарат — это простое зеркало. Им я отражаю то, что вижу. И людям безразлично, велики или малы мои усилия. К тому же и результат не всегда зависит от затраченных сил.
Я продумываю те или иные подходы к снимку, но как человек религиозный — мой отец и три брата священники — больше рассчитываю на помощь Всевышнего. И он частенько благоволит мне.

— Вы производите впечатление легкого, контактного человека. Наверное, это облегчает работу?

— Я бы хотел думать о себе как о легком в общении человеке. Но я могу быть и строгим, не забывайте, что служил в морской пехоте сержантом. Есть поговорка: тихая вода — глубока. Я люблю людей и верю в ответную любовь. А общительным человеком хорошо быть независимо от профессии. Пусть человек будет маленьким, а дело его большим.

— Следуете ли вы какому-нибудь девизу, и что бы вы могли пожелать читателям «Советского фото»?

— В школе я был очень медлительным и плохо воспринимал математику, да и другие важные предметы. Однажды учитель поднял меня и сказал: «Посмотрите на Джона! Когда он вырастет, он будет водителем мусороуборочной машины». Я заплакал, а ученики засмеялись. Дома отец спросил, почему я зареванный, потом собрал нас всех — братьев и сестер (а нас было шестеро) — и произнес: «Мне трудно сказать, кем вы станете в жизни, но чем бы вы ни стали заниматься, в своем деле должны стать лучшими. Если ты, Джонни, будешь водить мусороуборочную машину, води, но води ее хорошо, лучше, чем кто-то другой». Поэтому мой девиз «Хорошо — лучше — еще лучше!» Не давать себе отдыха, пока не доведешь дело до наилучшего результата.
И еще одна важная для меня вещь. Я чернокожий, вырос на юге, сталкивался с дискриминацией. Жить было нелегко, нас побивали во многих отношениях. А мы доказываем, что не хуже других. Отец научил нас любить людей. Люди говорят на разных языках, но одинаково чувствуют боль, холод, голод, любовь. У людей много различий, но в главном мы одинаковы — у нас у всех есть сердце. И все мы — одно целое. То же солнце, которое встает в Чикаго, встает и здесь. И вы, и я говорим одним универсальным языком фотографии. И все понимают наш язык. Для меня работа и хобби — одно и то же. Фотография о людях и о природе — главный мой интерес. Но чтобы снять все интересное на свете, нужно прожить много жизней. Могу я вам дать задание? Снимайте то, что вам дорого — капли дождя, снежинки, растения — простые вещи, которые вас окружают. Я приеду в следующий раз и посмотрю, что нового своими снимками расскажете вы мне. А мои пожелания новым друзьям— быть постоянно в полете! И так держать!

Беседу вел Л. НИКОЛАЕВ

ФОТО **ДЖОНА УАЙТА**

Фотоспорт-90

Каждые два года в испанском городе Реус провинции Каталония проходит традиционный конкурс спортивной фотографии. XI международный Биеннале был посвящен исключительно женскому спорту. Как всегда, и этот фотосмотр организован под патронажем ФИАП и при содействии Международного олимпийского комитета.

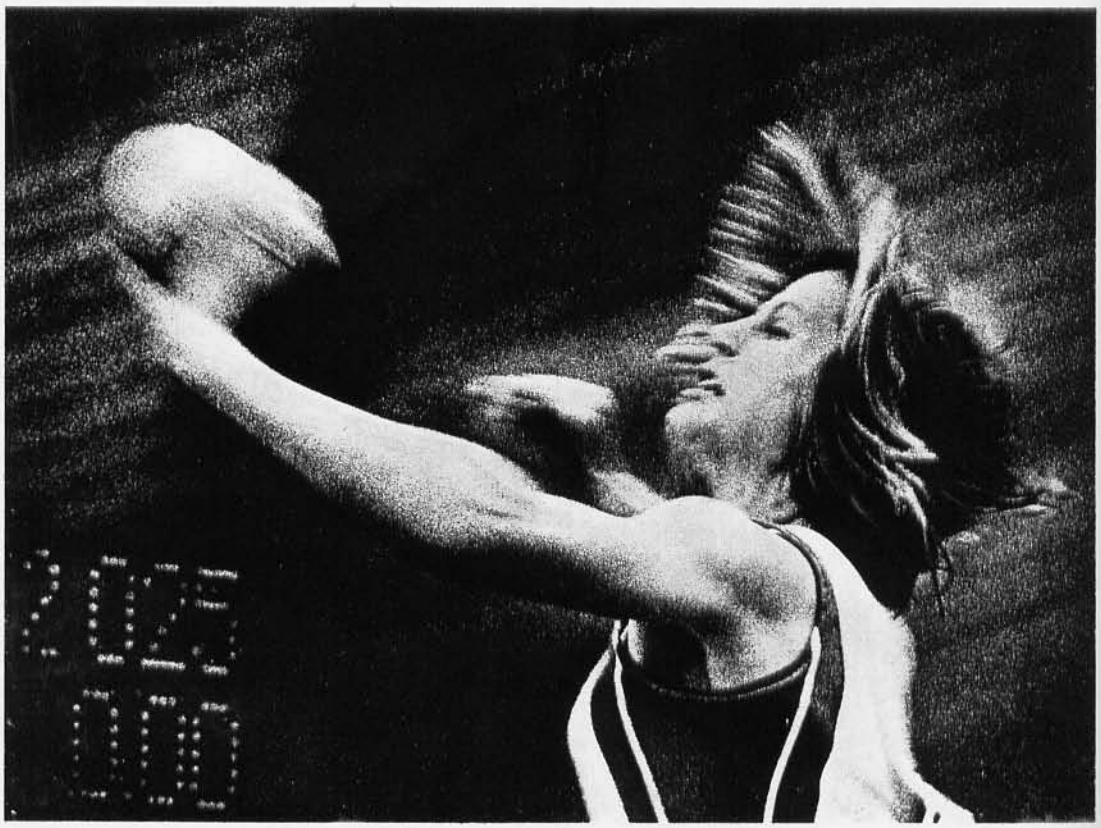
Всего в конкурсе участвовало 163 автора из 28 стран, которые прислали 704 работы. От Советского Союза выступило 40 авторов, предложивших на конкурс 164 работы.

В категории черно-белой фотографии два советских автора — Сергей Пожарский и Станислав Хоменко — завоевали соответственно серебряную и бронзовую медали.

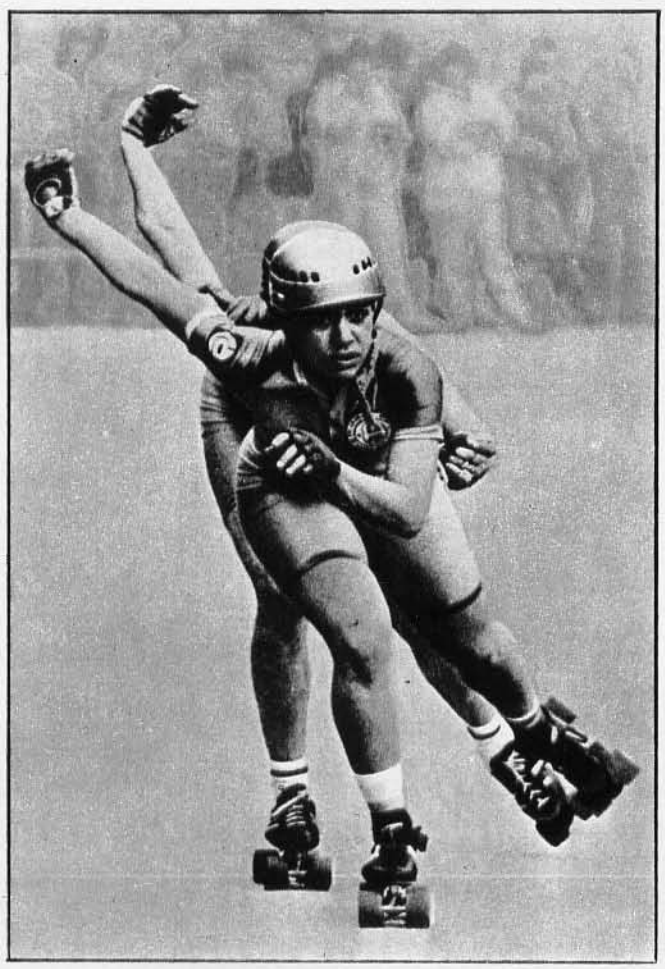
Специальный приз МОК получил Владимир Ларионов.

Премии ФИАП были присуждены фотографам из Южной Кореи, Чехо-Словакии и Испании.

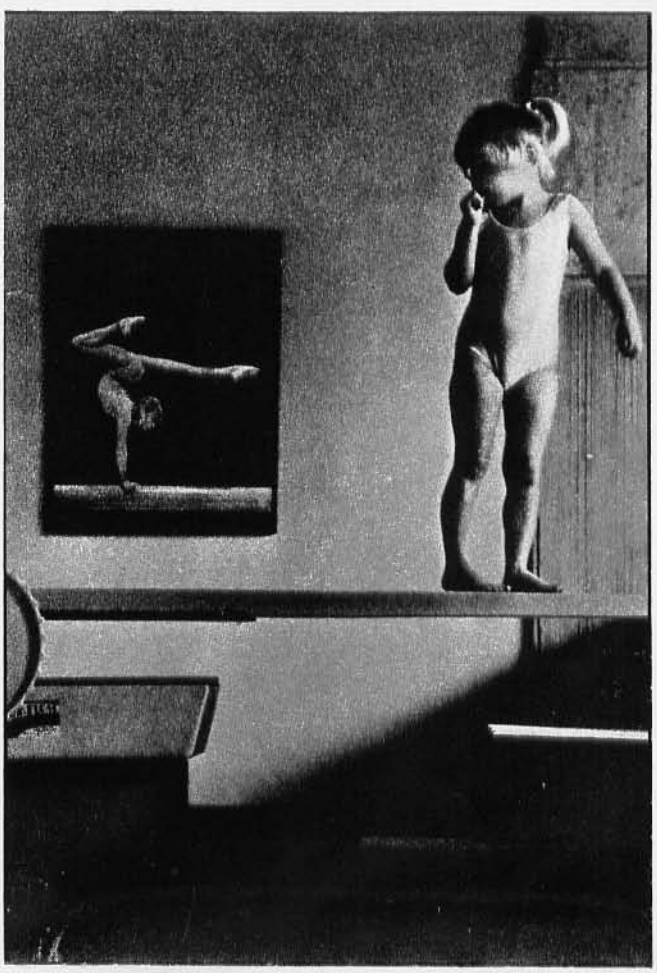
На этих страницах опубликованы снимки, отмеченные наградами конкурса в Реусе.



СЕРГЕЙ ПОЖАРСКИЙ ВОЛЕЙБОЛ (СССР)



АВГУСТ БИНДЕР ДЕВУШКИ НА РОЛИКАХ (АВСТРИЯ)



РОДЖЕР ФОРД БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)

БОРИС МЕДНИКОВ СПОРТСМЕНЫ-ИНВАЛИДЫ (СССР)

СТАНИСЛАВ ХОМЕНКО ГИМНАСТКА (СССР)

ЧАРЛЬЗ ТЕЙЛОР РЫВОК (США)

Секреты редактирования фотографий*

ЧТО ЗНАЧИТ ЛУЧШИЙ СНИМОК?

Не существует единых правил, по которым оценивается снимок. Существуют не только школы разных эстетических направлений, но и личная оценка фотографии, часто обусловленная индивидуальным вкусом человека.
Это, однако, не означает, что нет эстетических норм, присущих всем хорошим фотографиям, которые следует понять и соблюдать. Но моя задача — попытаться помочь вам в отборе лучших фотографий для вашего фотопланшета, рассказав о некоторых критериях и методах, которые я рекомендую для отбора фотографий.

ПУТИ РАЗВИТИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ХОРОШЕГО КРИТИЧЕСКОГО ВЗГЛЯДА

Смотрите на хорошие снимки. Чем больше вы будете смотреть на первоклассные фотографии, тем выше поднимется уровень вашего вкуса. Большое значение имеет просмотр выставок в музеях и картинных галереях, знакомство с каталогами выдающихся фотографов. Нужно также следить за последними снимками, публикуемыми в престижных фотожурналах.

НЕ СОСРЕДОТАЧИВАЙТЕ ВСЕ ВНИМАНИЕ НА ТЕХНИКЕ

Если вы смотрите на хорошую фотографию и обращаете внимание только на техническую сторону, вы совершаете ошибку. Лучше задумайтесь о том, какая здесь скрыта идея и насколько удачно она передана автором. Спросите себя, какие оптические элементы делают ее выразительной. Иногда полезно сравнить способ трактовки идеи со способом, который бы вы использовали для отображения этого сюжета.

ИЗУЧАЙТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Старайтесь развить в себе понимание эстетики всех видов искусства — живописи, скульптуры, музыки, литературы. Во всех видах искусства мы найдем сходные законы структуры, единство связи формы и содержания. Помните, что хорошая фотография должна следовать тем же эстетическим правилам.

КАК ОПРЕДЕЛИТЬ КАЧЕСТВО СНИМКОВ

Проанализируйте каждую деталь. Я отстаиваю одно нерушимое правило: пройдитесь по всему изображению «частым гребешком». Систематически выверяйте каждую деталь, точку за точкой, миллиметр за миллиметром. Помните, изображение создается нюансами.
Картье-Брессон однажды сказал: «Разница между хорошим произведением и посредственностью — вопрос миллиметров».
Без подробного исследования вы упустите маленькую деталь, она же может испортить вам весь снимок, который иначе был бы хорошим. Вы не обратите на это внимания, а ваш заказчик заметит.

КАК ПРОВЕСТИ ПОДРОБНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Прежде всего хорошенько ознакомьтесь с изображением в общих чертах, чтобы прочувствовать его и оценить зрительное воздействие. Затем повторите осмотр, но уже более подробно. Выберите отправную точку — в центре ли, слева или справа — не имеет значения — и пристально осмотрите всю поверхность. Я обычно начинаю сверху слева и обвожу фотографию взглядом концентрическими кругами или овалами. Но никакого единого правила для всех не существует. Иногда я начинаю с той части фотографии, которая наиболее мне интересна. Ваш глаз так или иначе подскажет вам, откуда начать.

ПРОВЕРЬТЕ КРОМКУ

Легко ли заметить случайно попавшую в кадр руку, мелькнувшую в углу, не вписывающуюся ветку дерева или же оконную раму, случайно пойманную объективом? Если вы обнаружили на краях фотографии что-то отвлекающее внимание, это можно вырезать.

ПРОВЕРЬТЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЛИЦА

Внимательно посмотрите на улыбающееся лицо. Это естественная улыбка или всего лишь гримаса? Не хмурый ли взгляд на этом якобы жизнерадостном лице? Сопоставьте со следующим дублем и решите, какой правдивее.

ПРОВЕРЬТЕ ПОЛУТОНА

Легкая тень может добавить жизненности снимку. А иногда она не гармонирует и даже вредит ему.
«Читается» ли снимок?
Снимки должны быть без труда поняты зрителем. Если снимок непонятный, запутанный или же смысл его настолько неясен, что нуждается в объяснении, — уберите его из предлагаемых образцов.
Прикройте детали, которые вызывают у вас сомнение. Часто помогает, если вы прикроете рукой деталь — тень, световой эффект, передний план или же область заднего плана — как делает художник. Вы увидите, портит эта деталь изображение или наоборот.

СУТЬ ПРОВЕДЕНИЯ АНАЛИЗА

Исследуйте снимки в три приема.
Первый просмотр. Не задерживайтесь на анализе каждого изображения. Просто отметьте все, что покажется вам существенным.
Второй просмотр. Просмотрите работы медленнее и тщательнее. Отложите в сторону снимки, которые, очевидно, лишние, повторяются или невысокого качества.
Третий просмотр. Теперь время принимать решения. Не торопитесь и проанализируйте каждое изображение. Сравните схожие снимки. Даже теперь, если вы разрываетесь между двумя фотографиями, не тратьте время на борьбу с собой, сохраните оба варианта. Помните, вы еще не дошли до конечного отбора.

БУДЬТЕ АБСОЛЮТНО БЕЗЖАЛОСТНЫ

Проявляйте безжалостность при отборе своих снимков. Лучше продемонстрируйте их меньше, но чтобы они были действительно великолепными. Если вы только начинаете свою карьеру и у вас не так много удачных экземпляров, несколько хороших снимков принесут вам больше пользы, чем большое количество ординарных. Можете быть уверены — первоклассные фотографы-профессионалы без колебаний бракуют снимки, не вполне соответствующие уровню. У одного фотографа, например, есть мусорная корзина высотой в 4 фута, куда он выбрасывает забракованные слайды.

НЕ ИЩИТЕ ОПРАВДАНИЙ

Когда заказчики составляют о вас свое мнение, они могут судить только по тому, что вы им предъявляете. Оправдания не помогут. Когда вы сомневаетесь в выборе, сделайте паузу. Отложите вызывающий сомнения снимок и повремените с решением. Наверняка позже вы придете к правильному выбору. Избегайте субъективизма при отборе снимков.
Одна из наиболее частых ошибок, которые мы все склонны совершать, это выбор снимков, руководствуясь скрытыми эмоциональными мотивами, не имеющими ничего общего с действительным качеством изображения. Мы в состоянии взглянуть на такие фотографии объективно, осознать, что вызывает нашу привязанность к ней, и в заключение сказать: «Она мне очень нравится, но придется с ней расстаться». Вот некоторые из наиболее пресловутых грехов субъективности: это может быть связано с вашими особыми чувствами в тот день, с воспоминания-

---

* Отрывок из книги Генриэтты Брэкмон «Совершенный фотопланшет. Профессиональная подача и продажа фотографий» (Амфото, Нью-Йорк)

ми детства, с хорошей погодой. Но ведь зритель не посвящен в это, он будет судить своим взглядом. Берегитесь настроений, звуков, запахов и цветов, напоминающих то время, когда вы фотографировали. Вы любите этот снимок за воспоминания, которые он в вас пробуждает, но действительно ли это фотография первого класса?

СНИМКИ ВАШИХ ДЕТЕЙ

Не давайте любви к своим детям ослепить вас, когда будете оценивать работы. То же самое относится к фотографиям мужей, жен, возлюбленных и всех родственников.

ФОТОГРАФИЯ, КОТОРУЮ БЫЛО ТАК ТРУДНО СДЕЛАТЬ

Но вышла ли она? Не делайте ошибку, приписывая фотографии большую ценность только потому, что вам пришлось преодолеть большие трудности при съемке. Даже если вам пришлось делать снимок, будучи подвешенным за ногу к люстре, это еще не значит, что ваш героический поступок повлияет на художественную ценность отпечатка. Нужно получить одобрение заказчика, а не высший балл за физическое упражнение.

ЗРИТЕЛЬНЫЕ КАЛАМБУРЫ, КОТОРЫЕ НЕ СРАБАТЫВАЮТ

Если вы хотите сыграть шутку или сделать какое-то символическое толкование, подумайте дважды, удостоверьтесь, что кроме вас о смысле догадается кто-то еще.

ПРОСТОЙ ХОД, КОТОРЫЙ ПОМОЖЕТ ВАМ ОЦЕНИТЬ СНИМОК

Я открыла хороший способ определения, действительно ли снимок вышел или нет: смотрю на изображение, затем закрываю глаза или отворачиваюсь и зрительно представляю его во всю страницу или на развороте журнала, такого как «Лайф». Я представляю, что только что натолкнулась на него и не знаю, кто это снимал. Эта уловка дает мне возможность взглянуть на работу более объективно и свежим глазом.

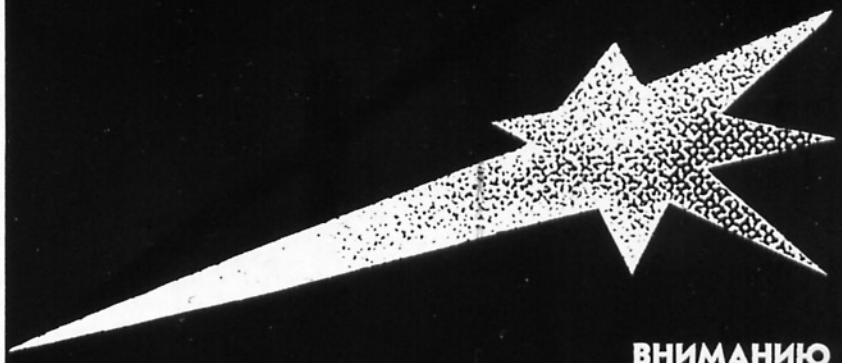
СЛЕДИТЕ ЗА ЯЗЫКОМ ПЛАСТИКИ ТЕЛА НА ФОТОГРАФИЯХ ЛЮДЕЙ

Улыбающиеся губы, глаза без выражения. Я называю такие портреты «изобразительными подделками». Филипп Холсман, известный своими портретами, говорил: «Если на вашем портрете нет соответствия между губами и глазами — снимок не удался». Натурщик — ваш деловой помощник. Обязательно обратите внимание не только на лицо, но также на руки, ноги, тело.

ЗАДАЙТЕ СЕБЕ СЛЕДУЮЩИЕ ВОПРОСЫ ПРИ КОНТРОЛЕ КАЧЕСТВА

Для начала задайте следующие вопросы при определении качества ваших снимков:
Какую задачу несет этот снимок? Что хочет автор сказать этой фотографией? Ясно ли прочитывается мысль? Ясно ли передан образ? Часто строгий, безжалостный взгляд обнаруживает, что это лишь запечатлен какой-то момент, не несущий в себе никакого образа и поэтому не стоящий размышления.
Передает ли снимок настроение или чувство? Трогает, просвещает, побуждает ли меня это изображение? Это такой образ, который — опять процитирую Картье-Брессона — «проникает вам в душу»? Я воспроизвел факт или же истолковал его? Интерпретация зафиксированного факта вызывает зрительское сопереживание?
Это один или два самостоятельных факта в одном? Вы можете обнаружить: или композиция составлена плохо, или вы не вполне осознали, какую именно из двух идей хотели выразить?
Ведет ли композиция зрительский взгляд в нужном направлении? Если нет, то, может, изображение «прыгает», взгляд перескакивает туда-сюда, всюду и нигде не останавливается?

Международный фотоконкурс «ЗВЕЗДНЫЙ ЛУЧ»



ВНИМАНИЮ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ, ФОТОЖУРНАЛИСТОВ, ФОТОХУДОЖНИКОВ И РЕКЛАМНЫХ ФОТОГРАФОВ

Международный фотоконкурс «ЗВЕЗДНЫЙ ЛУЧ» («СФ», 1991, № 2)
проводится с марта по октябрь 1991 года редакцией журнала «Советское фото» и кооперативами-спонсорами: «КОРП», НТЦ «Ленинские горы», «ОКТО», «ПРОМ», производящими эффектные светофильтры.
На конкурс принимаются слайды, цветные и черно-белые отпечатки, выполненные с применением «эффектных» светофильтров.
Кооперативы «КОРП», НТЦ «Ленинские горы», «ОКТО» и «ПРОМ» устанавливают следующие премии для советских читателей:
I премия — 1500 рублей
II премия — 1000 рублей
III премия — 900 рублей
Три поощрительные премии — по 500 рублей каждая.
Премии для зарубежных читателей:
ценные подарки — авторские произведения прикладного искусства, три главные премии, три поощрительные, дипломы и грамоты.
Редакция журнала «Советское фото» устанавливает 10 поощрительных премий: годовая подписка на журнал и 10 почетных дипломов.
Формат цветных и черно-белых снимков не менее 24×30 см.
По материалам конкурса будет сформирована фотовыставка.
Лучшие работы для нее напечатают на фотобумаге «Сибахром» фирмы «Ильфорд-Анитек».
Поступившие на конкурс фотографии будут публиковаться на страницах журнала «Советское фото» с оплатой гонорара авторам.
Последний срок подачи материала в редакцию — 30 октября 1991 года.
Итоги конкурса будут подведены жюри и опубликованы в январском номере журнала «Советское фото».
Все слайды и снимки кратко аннотируются авторами: тип примененного творческого светофильтра, фирма-изготовитель, тип фотопленки, модель фотокамеры, основные экспонометрические данные и условия освещенности, кратко перечисляются технические и творческие приемы.

ФОТОКОНКУРС «ЗВЕЗДНЫЙ ЛУЧ» СТАРТУЕТ.
ЖДЕМ ВАШИХ РАБОТ, ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Фотография как искусство: правда или иллюзия?

МИРО ИТО (ЯПОНИЯ) КОЛДОВСТВО

Так ставит вопрос критик **Чарльз Хэген** в журнале **«Популар фотографи»**. Перечисляя достижения светописи, он утверждает, что именно сейчас перед фотографией острее чем когда бы то ни было встала серия критических вопросов о ее природе и назначении. Особенно после того, как на горизонте появились грядущие технологические изменения, которые способны резко изменить наше ощущение того, что же такое фотография и что она создает на практике.

К самому дискуссионному событию в художественной фотографии за последние годы критик относит явление постмодернизма, достаточно подробно обсуждавшееся в искусствознании применительно к изобразительному искусству. Однако после того, как на сцену фотоискусства в начале 80-х годов ворвались авторы, примкнувшие к постмодернистским новациям, среди фотографов возникли жаркие споры по поводу сущности нового подхода и идей, стоявших за ним.

Обычно к сторонникам такого подхода относят тех, кто увлеченно снимает искусственно сочиненные (и нередко имеющие аналогичные, даже абсурдные связи) предметные композиции в студии, когда уже сам подбор предметов может поставить зрителя в тупик. К тому же все это причудливо освещено, чтобы создать непривычную декоративную игру цвета. Часто полученные снимки пронизаны стилизованными эмоциями, которые кажутся более уместными в фотографиях моды или рекламы.

Большинство авторов, работающих в этом стиле, нередко используют изобразительные цитаты из бесконечного потока визуальной информации, обрушивающегося на современного человека — будь то голливудские фильмы, обошедшие мир снимки фоторепортеров из горячих точек или же глянцевые фантазии мастеров рекламы. В конце концов создается впечатление, что этих авторов больше волнуют проблемы, связанные с идеями и теориями о месте и роли фотографии в обществе, нежели то, как выглядят их работы.

Сегодня теоретики постмодернизма, отмечает Чарльз Хэген, считают, что фотография, используется ли она в журналах, на телевидении или в кино, играет ведущую роль в формировании мифов и верований, по которым живут люди. Эти теоретики и критики не без оснований полагают, что современные рекламные композиции и иные формы подачи сочиненных фотографических образов имеют большее влияние на наш образ мира, чем жесткая и в традиционном понимании правдивая информация фотожурналистики. Более того, многие пришли к выводу, что в наш информативный век, когда электронные средства массовой информации выдают бесконечный поток этих «формирующих» сообщений, отдельный автор неспособен создать ничего по-настоящему нового. Причина? В обществе, пропитанном средствами массовой информации, понятия творчества или прогресса в искусстве превратились в иллюзии. Неудивительно, что такого рода радикальные идеи покоробили и многих фотографов, которые с помощью фотографии пытаются понять и описать мир. Чувство по-своему справедливой обиды поддержало и то, что многие из фотографов-постмодернистов намеренно и демонстративно отбрасывают выразительные возможности светописи, верой и правдой послужившие полтора века. Стоит ли досадовать, что многие посчитали постмодернизм еще одним маневром для достижения практических выгод в мире искусства.

И все-таки, несмотря на сказанное, подчеркивает Хэген, идеи и установки постмодернистов достигли ощутимого влияния в художественной фотографии. Все больше различных аспектов, характерных для постмодернистского стиля, проникают в практику растущего числа авторов: тут и использование богатого цветного освещения, и принятие неспешного взгляда на свои объекты, и широкое цитирование визуальных образов из смежных видов искусства.

О роли фотографии в культуре еще раз напомнила в юбилейном для нее году дискуссия о пределах художественного выражения и должного со стороны общества субсидирования фотопроектов.

За всеми этими спорами система поддержки фотографии растет и изменяется, и в подтверждение своего тезиса Чарльз Хэген приводит конкретные примеры из фотографической жизни Америки. Его прогноз на будущее вполне оптимистичен. В частности, он пишет о том, что современной фотографии оказывают все больше и больше уважения. Ее больше не загоняют в маленькие фотогалереи со скудными денежными средствами, теперь снимки появляются на стенах престижных музеев и крупных художественных галерей.

В мире галерей и музеев фотография карьеру сделала, и это положение вряд ли кто может поколебать. Не менее значительно, что в последние годы стали расти цены на фотографии на аукционах: так никого уже не удивляет, что снимок продается за 50 тысяч долларов или больше.

Фотография привлекает возрастающее внимание критиков из элитарных художественных журналов: в каждом номере появляются крупные статьи и несколько рецензий, посвященных работам фотографов. Вместе с ощущением их важности в мире искусств пришло и осознание интернационального характера фотографии.

И тем не менее споры среди фотографов продолжаются: о фотографии и ее целях, получит ли развитие тот или иной стиль, что мы хотим, чтобы она делала, и что она может делать лучше всего. Ближайшие годы дадут новые ответы на эти вопросы.

Сокращенный перевод А. КУЗНЕЦОВА

Цветовой тон отпечатка

Хлоробромосеребряные фотобумаги «Новобром» и «Бромпортрет», а также бумаги на полиэтиленированной основе — «Снежинка» и «Самшит» — обладают прекрасными градационными характеристиками и высокой плотностью почернения. Эти бумаги способны передавать тонкие тональные переходы, а их большая широта позволяет получать хорошие результаты даже при неточном экспонировании за счет некоторого изменения времени проявления. «Новобром» и «Бромпортрет», как правило, хорошо глянцуются холодным и горячим способом. Однако эти бумаги имеют и весьма существенный недостаток: в цветовом тоне изображения очень часто преобладает неприятный зеленоватый оттенок. Это объясняется большой чувствительностью хлоробромосеребряных фотоэмульсий к бромидам, содержащимся в проявляющем растворе. Содержание бромидов в проявителе не остается постоянным: в процессе работы оно увеличивается с каждым проявленным листом. Поэтому цветовой тон отпечатков постепенно сдвигается в сторону малонасыщенного буро-зеленого цвета. Аналогичное явление наблюдается при загрязнении проявителя даже незначительными следами тиосульфата натрия, заносимого в него. Для получения на хлоробромосеребряных бумагах приятного тепло-черного тона рекомендуется чаще заменять проявляющий раствор свежим, что неудобно и экономически невыгодно. Улучшить результат можно применением проявителя, не содержащего в своем составе бромистого калия — используют любой позитивный проявитель с бензотриазолом: сульфит натрия безводный — 20 г, гидрохинон — 4 г, калий углекислый (поташ) — 36 г, фенидон — 0,2 г, бензотриазол — 0,1 г, вода — до 1 л. Однако и в этом случае цветовой тон отпечатков по мере истощения проявителей изменяется и через какое-то время становится непригодным.

Другой способ изменения цветового тона изображения на фотобумагах любого типа основан на применении отбеливания и повторного проявления в проявителе без бромистого калия. Этот способ позволяет не только улучшить впечатление от снимка, но и значительно повысить его художественные достоинства, способствуя более глубокому раскрытию замысла автора. Существует несколько различных рецептов отбеливателей и проявителей для повторного проявления с разными окончательными результатами, что дает возможность подбирать такой цветовой тон снимка, который более всего соответствует его содержанию.

Сам процесс тонирования не требует какого-либо дополнительного оборудования, производится при рассеянном освещении и не занимает много времени. Технология его проста, хотя на ряд моментов следует обратить внимание. Отпечатки, предназначенные для тонирования, должны быть хорошо отфиксированы и промыты. Если на снимке есть даже небольшая вуаль, ее удаляют в слабом растворе ослабителя Фармера. Отбеливание должно проводиться до окончания этого процесса, иначе тонирование может получиться неравномерным. Отбеливание заканчивается, когда изображение приобретает слабую коричневую окраску и перестает изменяться. Процесс отбеливания проводят в одном из растворов следующего состава:
отбеливатель № 1 (красная кровяная соль — 7,5 г, бромистый калий — 2,5 г, вода — 250 мл); **отбеливатель № 2** (медь сернокислая — 12,5 г, хлористый натрий — 12,5 г, соляная кислота концентрированная — 2 капли, вода — до 250 мл); **отбеливатель № 3** (двухромовокислый калий — 7,0 г, соляная кислота конц. — 2,5 мл, вода — до 250 мл).

После отбеливания отпечатка производится его промывка под душем, довольно энергичная и длительная, обязательно до полной белизны «светов» снимка. В противном случае эти участки при повторном проявлении затянутся вуалью. В некоторых случаях целесообразно после промывки произвести осветление отпечатка в 5%-ном растворе метабисульфита калия, после чего его ополаскивают в чистой воде. Фотобумаги на полиэтиленированной основе обычно отмываются легко и в этой операции не нуждаются. Проведение осветления не должно сокращать времени промывки отпечатков после отбеливания, она и в этом случае должна быть полной.

Отбеленный и промытый отпечаток проявляют в одном из рекомендуемых проявителей. Это продолжают до тех пор, пока плотность изображения перестанет увеличиваться. Завершается тонирование обычной промывкой и сушкой отпечатков. Полученное тонированное изображение устойчиво и не изменяется со временем.

В зависимости от применяемой пары проявитель — отбеливатель меняется и тон отпечатка. Если использовать метоловый проявитель (метол — 2,5 г, сульфит натрия безв.— 5 г, сода безв.— 10 г, вода — до 500 мл) и отбеливатели № 1 и № 2, тон отпечатка будет холодно-черный, с отбеливателем № 3 — темно-фиолетовый. Амидоловый проявитель (амидол — 1,25 г, сульфит натрия безв.— 6 г, вода — до 500 мл) с отбеливателем № 1 даст тепло-черный тон изображения, с № 2 — синечерный, с № 3 — от синечерного до коричневого. Гидрохиноновый проявитель (сульфит натрия безв.— 5 г, гидрохинон — 1 г, поташ — 6,5 г, вода — до 500 мл) с отбеливателем № 1 дает возможность получить коричневое изображение, с № 2 — черное, а с № 3 — темно-коричневое. Довольно широкую гамму различных тонов можно получить, используя отбеливатель с двухромовокислым калием и амидоловый проявитель, в зависимости от концентрации последнего. При повышении концентрации (особенно сульфита натрия) цвет отпечатка сдвигается в сторону коричневого. Еще более густой коричневый тон обеспечивает горячий (40—45 °С) концентрированный проявитель. Отбеливание снимков в растворе с двухромовокислым калием и с последующим проявлением в любом проявителе приводит к существенному усилению их, причем оно тем заметнее, чем меньше кислоты содержится в отбеливателе. Недостаточная кислотность тормозит процесс отбеливания. В этом случае кислоту следует добавлять в отбеливатель по каплям, следя за его ходом. Таким образом можно не только изменить цветовой тон черно-белого отпечатка, но и улучшить его.

В заключение отметим, что цветовой тон изображения, получаемый данным методом, зависит от состава применяемых растворов, типа фотобумаги и свойств эмульсии. Иногда на разных партиях фотобумаги одного типа и одной и той же фабрики получаются не одинаковые результаты. По этой причине предварительные пробы на небольших полосках бракованных отпечатков весьма желательны.

А. БАКАНОВ

МИНИ-СОВЕТЫ

Тюбик для проявителя

Многие фотографы сталкиваются с такой трудностью: в чем хранить концентраты? В бутылке — компактно, но он теряет в течение времени свои свойства.

Предлагаю наливать концентрат в полиэтиленовый тюбик из-под шампуня (емкость от 100 до 180 мл). Этого количества хватит на более чем два десятка пленок (6 мл на 300 мл воды). 2 тюбика — вдвое больше. Выгода налицо: занимает минимальное место и доступа воздуха нет.

Пользуюсь такими полиэтиленовыми тюбиками более трех лет. Всегда делаю чуть больше, чем помещается в тюбиках. Концентрат, оставшийся после наполнения и хранящийся не под пробку, уже через две недели дает потерю деталей в тенях на полступени, а из тюбика — и через четыре месяца как свежий.

Ценный совет: вы избежите порчи тюбиков от слишком больших усилий при закручивании колпачка, если вырежете прокладку, взятую из пробки для лимонада. Достаточно минимального усилия при закрывании, чтобы воздух не проходил внутрь емкости.

Менять прокладку вы можете так часто, как того пожелаете. Если отверстие в тюбике узкое, то проявитель наливают «всасыванием»: предварительно сжав тюбик медленно отпускают.

Тюбик с проявителем и мензуркой удобно брать с собой в отпуск, соответственно упаковав.

А. Скорняков,
Ухта

Фототехнический калейдоскоп

Не нужно кроваво-красных глаз...

Если вспышка укреплена на камере и направлена в сторону объекта съемки — человека, а тот смотрит при этом прямо в объектив, у вас есть все шансы получить на портрете вместо зрачков кроваво-красные пятна. Нужно сказать, что это производит ужасное впечатление, и кадр обычно даже не имеет смысла печатать. Речь идет, конечно, о цветном снимке. Но такой результат неизбежен — это не «дьявольское наваждение», а отражение попавшего в глаза направленного света от сети кровеносных сосудов на сетчатке. Иными словами — это действительно цвет крови...

Когда вы снимаете кошку, глаза могут оказаться изумрудно-зелеными. У животных, особенно приспособленных к ночному образу жизни, этот цвет вызван избирательным отражением от клеток с жидкими кристаллами веществ — гуанина и гуанидина, помогающими видеть при слабом освещении. Не только вспышка способна «зажечь» глаза кошки. Вы, наверное, замечали такие изумруды в темноте ночи на обочине шоссе, когда направленный свет фар вашего автомобиля выхватывал на мгновение притаившееся в кустах животное...

Как бороться с этим? Направьте свет вспышки не прямо на объект, а вбок или в потолок. Попросите, наконец, не смотреть прямо в объектив, а ребенку обещайте, что «птичка вылетит» из другого угла комнаты. А вот как быть при фотографировании любимой кошки или собаки? Мы бы и сами с удовольствием узнали об этом. У меня, по крайней мере, прекрасная русская борзая всегда получается с демоническим взглядом свирепого волка.

Мнимый парадокс

Цветные негативные пленки небывалой ранее чувствительности стали выпускать многие фирмы мира. Их номинальная чувствительность — от 1000 до 3200 ISO/ASA, иногда она может быть еще увеличена специальным проявлением. Казалось бы, такие пленки нужны в первую очередь при съемках в условиях слабого освещения, например внутри помещений без подсветки. Театральная съемка, репортаж из цирка — очевидные примеры их реальной необходимости. И тем не менее, к удивлению и зарубежных фотографов, все эти пленки выпускаются сбалансированными для фотографирования при дневном освещении. Ведь в помещении естественней ожидать освещение искусственное, а голубые конверсионные фильтры типа «Кодак 80А», хотя и исправят цветопередачу, но будучи достаточно плотными, понизят реальную чувствительность раза в четыре.

Не делают ли здесь производители пленки грубую ошибку? Может быть, они действительно, оставаясь гениями в фотохимии, не анализируют рынка своей продукции, как пишет читатель американского журнала «Попьюлар фотографи»? Нет, конечно, фирмы просто не могут позволить себе роскоши не знать рынка. И выбор баланса для дневного освещения не случаен. Такая пленка для искусственного освещения была бы очень непрактичной. Во-первых, цветоискажения на негативе из-за несоответствия видов освещения автоматически учитываются и почти полностью исправляются современными печатающими автоматами — принтерами. Наличие двух типов пленок только бы «путало» такую автоматику. Во-вторых, сюжеты при слабом искусственном освещении выгодно подчеркивать небольшой «теплотой» тона — это передает «настроение» сюжета лучше, чем вполне точная цветопередача. Когда такое подчеркивание необязательно, фотограф предпочтет воспользоваться менее чувствительной пленкой с подсветкой электронной вспышкой. И, наконец, если говорить совсем строго, пленки для искусственного освещения балансируются под температуру 3200 К (галогенных и перекальных фотоламп). Это освещение, стандартное в студиях, редко в действительности соответствует многим слабо освещенным интерьерам. Иными словами, подобная пленка все равно не была бы универсальной. Более того, для освещения люминесцентными лампами, например, она требовала бы цветокоррекции более сложной, чем нынешняя пленка для дневного света. А серийно выпускать пленки и для дневного, и отдельно для искусственного освещения производители считают экономически нецелесообразным.

Забытые достоинства широкоугольника

Практики утверждают, что широкоугольные объективы имеют по сравнению с длиннофокусными два фундаментальных преимущества: большую глубину резко изображаемого пространства и возможность снимать без штатива с весьма длинными выдержками. Когда вы снимаете телевиком «с рук», для предотвращения «смазывания» изображения приходится выбирать как можно более короткую выдержку. Существует даже эмпирическое правило, по которому (чтобы не было «шевеления» аппарата) выдержка в долях секунды должна быть близка к значению фокусного расстояния используемого объектива в миллиметрах. То есть нормальным объективом рекомендуется снимать с выдержкой не длиннее 1/50 с, а телеобъективом 500 мм — с выдержкой 1/500 с. Интересно, часто ли это удается сделать при обычной светосиле такой оптики не более 1 : 8?

Но ведь верно и обратное, притом даже в большей степени: широкоугольник без смазывания позволяет снимать с выдержками 1/15 с и даже больше, особенно если обеспечен хороший упор для рук. Снимая в музее, вспышку применять, как правило, нельзя, штатив тоже — это запрещено правилами, действующими в наших музеях. Но широкоугольником 20 мм на цветной пленке при выдержке с рук 1/4—1/2 с удавалось получить вполне резкие снимки в залах Эрмитажа. Да и сам широкий угол способствует выразительной передаче неповторимого интерьера старых дворцов... А огромная глубина резкости такой оптики даже при полностью открытой диафрагме решает вопрос о резкой передаче всех планов. Итак, комбинация этих двух достоинств — длительной выдержки с рук и большой глубины — делает широкоугольники незаменимыми в сложных условиях съемки без штатива при слабом освещении.

Как восстановить пожелтевшие фотографии

Пожелтевшие от времени и выцветшие фотоотпечатки можно восстановить химическим методом. Для этого их размачивают в воде, затем задубливают в 5%-ном растворе хромовых квасцов для укрепления слоя, промывают в течение 5 мин в проточной воде и обрабатывают в следующем растворе:

Вода	200 мл
Марганцовокислый калий	0,5 г
Соляная кислота конц.	5 мл

Марганцовокислый калий и соляную кислоту растворяют отдельно в 100 мл воды и смешивают прямо перед употреблением, так как смешанный раствор быстро портится. Погруженный в раствор отпечаток отбеливается и одновременно окрашивается в буро-коричневый цвет (цвет окиси марганца). После отбеливания снимок ополаскивают и помещают в раствор:

Сульфит натрия безв.	10 г
Серная кислота конц.	5 г
или соляная кислота конц.	10 мл
Вода	100 мл

В этом растворе буро-коричневая окраска изображения исчезает. Ополоснув отпечаток, его проявляют на свету в любом энергичном проявителе для бумаги, промывают и сушат. Таким же способом с отпечатка можно удалить двухцветную (дихроичную) вуаль. Можно применить и другие растворы. К примеру, для отбеливания подойдет один из таких:

I.	Двухромовокислый калий	50 г
	Соляная кислота конц.	1 мл
	Бромистый калий	2 г
	Вода	до 1 л
II.	Двухромовокислый калий	80 г
	Соляная кислота конц.	3 мл
	Вода	до 1 л

После отбеливания снимок промывают и обрабатывают в растворе:

Хлористое олово	25 г
Соляная кислота конц.	25 мл
Вода	до 1 л

Время обработки — около 5 минут, затем снимок промывают и проявляют на свету до нужной плотности. Для проявления используют такой рецепт:

А.	Метабисульфит калия	25 г
	Гидрохинон	25 г
	Бромистый калий	25 г
	Вода	до 1 л
Б.	Едкое кали	50 г
	Вода	до 1 л

Растворы смешивают перед использованием в равных количествах. Помните, что второй раствор едкий и с ним нужно обращаться осторожно. Так как проявитель очень концентрированный и оба хранятся плохо, не следует делать их «про запас». После проявления снимок промывают. Наиболее доступный из химических методов «оживления» снимка не требует дефицитных реактивов. Отбеливание ведется в растворе:

Сернокислая медь	12 г
Бромистый калий	6 г
Вода	до 200 мл

После отбеливания снимок промывают, проявляют в любом бумажном проявителе (на свету) и вновь окончательно промывают.

Материалы рубрики
подготовил А. ШЕКЛЕИН

«ОРВО» в новой Германии

В середине 1990 года народное предприятие «Фотохимический комбинат Вольфен» («ОРВО») было преобразовано в Акционерное общество «Фильмфабрик Вольфен AG». После объединения двух Германий условия существования фирмы «ОРВО» на международном фоторынке значительно ужесточились. К качеству ее продукции, ассортименту стали предъявляться повышенные требования, отвечающие мировым стандартам. Поэтому на первый план была выдвинута задача быстрого внедрения на рынок новых товаров и фотоматериалов с прогрессивной технологией. Благодаря появлению новой валюты (западногерманской марки) «ОРВО» получила прекрасную возможность закупки у ведущих фирм мира нового высококачественного сырья для изготовления современных черно-белых и цветных фотоматериалов. На фоне расширения международных контактов советский рынок попрежнему останется важным местом, где фирма будет реализовывать большую часть выпускаемой ею фотопродукции. В 1991 году фирма «ОРВО» планирует осуществлять комплексную поставку новых цветных негативных пленок, цветной фотобумаги и фотореактивов для их обработки в зависимости от потребностей нашего рынка. Специально для советских фотолюбителей будет продолжено изготовление цветных пленок из старого ассортимента: «Орвохром UT-18» и «UT-21», «Орвоколор NC-21». Дальнейшая оптимизация технологии их изготовления позволит существенно улучшить их фотосвойства. Остановимся подробнее на новом ассортименте фотоматериалов фирмы, с которыми предстоит встретиться фотолюбителям в этом году.

Черно-белые фотоматериалы. В первую очередь отметим новую серию черно-белых негативных пленок типа «Орво PAN» с S=25, 100, 400 и 800 ASA. Эти пленки имеют большой прямолинейный участок на характеристической кривой (т. е. большую фотоширату), высокое разрешение и более мелкое, чем у пленок серии «Орво NP», зерно. Так, например, зернистость и разрешающая способность пленки «PAN-400» (S=400 ASA) такая же, как и у пленки «NP-22» с S= = 125 ASA. Оптимальное время проявления пленки «PAN-800» в проявителе D-76 — 7 мин, что равно времени, принятому для обработки подобных пленок фирмы «Кодак». Для всех пленок «Орво PAN» подходит технология обработки, принятая и для пленок типа «Фото». Ассортимент черно-белых фотобумаг пополнят «Бриллиант-ВВ», «Универсал В», «Портрет Р», «Сонтик S», «Полипринт PD» и «Линон FL».

Цветные фотоматериалы. Технологические изменения затронули и цветные обращаемые пленки. Изготовители предлагают на рынок ряд новых слайдовых пленок: «Орвохром DIA-18», «DIA-21» и «DIA-100». Первые две пленки разработаны под старый процесс обработки, последняя — под новый. «DIA-18» и «DIA-21» по чувствительности аналогичны известным пленкам «UT-18» и «UT-21», но превосходят их по фотосвойствам, пленка «DIA-100» отличается высокой цветовой насыщенностью, лучшими контрастностью и спектральной чувствительностью, имеет мелкое зерно и предназначена под процесс обработки Е-6. Первой ласточкой в новом ассортименте цветных негативных маскированных пленок под процесс обработки С-41 стала пленка «Орвоколор NF-100» («СФ», 1990, № 12). Более современный ее вариант — это пленка «Орвоколор PR-100» (100 ASA) в металлической кассете с «DX»-кодом, в оригинальной упаковке. Она сбалансирована для съемки при цветовой температуре 5500 К и выпускается длиной на 24 и 36 кадров. Новейшая серия цветных негативных пленок типа «Орвоколор CNG» с S=100, 200 и 400 ASA уже сейчас по своим потребительским свойствам отвечает требованиям международного рынка, приближаясь по качеству и по цене к соответствующим пленкам ведущих фирм, например фирмы «Агфа». Пленки серии «CNG» имеют значительные улучшения по спектральной чувствительности и ЧКХ, уровню зернистости и цветофотографическим свойствам. Пленка с наименьшей чувствительностью в этой серии будет предназначена для фотолюбителей, а с более высокой — профессионалам.

Для получения высокого качества цветного позитивного изображения необходимо пользоваться материалами одной фирмы — цветной негативной пленкой и фотобумагой. Поэтому фирма «ОРВО» одновременно с новыми негативными пленками разработала также и совершенно новый тип цветной фотобумаги — «Орвоколор Папир СР-10». Данная бумага имеет существенные преимущества перед ранее выпускавшимися: усложненное строение (11 слоев), новую эмульсионную технологию, картон-основу толщиной 220 микрон. Полиэтиленированные слои, расположенные с двух сторон картона, до 15% сократили проникновение влаги в срезы краев этой фотобумаги по сравнению с классическими. Данная фотобумага выпускается форматной и в рулонах с поверхностью трех видов: 101 — гладкая, 103 — матовая, 106 — шелковая матовая. Стабильность изображения по рулону достигает 85—90%. ПО «Славич» (Переславль) рассматривает вопрос о возможности закупки у фирмы «ноу-хау» на производство данного типа цветной бумаги.

Процессы обработки. Все последние новейшие цветные фотоматериалы обрабатываются по современным высокотемпературным процессам: цветные обращаемые пленки, за исключением «DIA-18» и «DIA-21» — в «Орво Процесс 9860» (Е-6), цветные негативные — в «Орво 5860» (С-41), цветная фотобумага — в «Орво 7260» (ЕР-2). Различные варианты этих процессов, разработанные фирмой, дают возможность использовать разнообразное проявочное оборудование: от небольших настольных проявочных устройств до крупных промышленных проявочных машин. «ОРВО» предлагает потребителям также готовые концентрированные наборы фотореактивов для этих процессов. В конце 1991 года фирма сможет начать поставку концентратов для процесса RA-4.

Упаковка — это лицо фирмы. Для последних фотопленок «ОРВО» создана единая универсальная упаковка — черная коробочка с цветными полосами (синяя полоса означает цветную обращаемую пленку, красная — цветную негативную, серебряная — черно-белую негативную). Потребителю будут предлагаться упаковки с одной, двумя и пятью пленками.

Т. МОСИНА

«Фильмфабрик Вольфен AG»

С конца 1990 года акционерное общество «Фильмфабрик Вольфен AG» имеет свой наблюдательный совет и правление. Председателем наблюдательного совета избран г-н доктор Херберт Гинов, являющийся одновременно и председателем правления фирмы «Клёкнер-Верхе AG» (Дуисбург). Заместителем председателя стала г-жа Вероника Келлер-Лаушер, член правления главного управления ИГ «Хеми-Папир-Керамик» — профсоюза работников химической промышленности Германии. В наблюдательный совет входят 12 человек. Председателем правления АО «Фильмфабрик Вольфен» назначен доктор Петер Ленерт, а его членами — доктор Фолькмар Дитце и доктор Вальтер Кедди. Важная задача наблюдательного совета — совместно с правлением разработать общепризнанную концепцию экологически чистого предприятия в городе Вольфен и представить ее на утверждение Ведомству по опеке. Основной (акционерный) капитал предприятия составляет 230 млн. немецких марок.

Алексей Васильев Выставочная фотография

ЛАБОРАТОРНАЯ ОБРАБОТКА

При работе с черно-белыми материалами лабораторное неактиничное освещение может быть двух видов: красное и желто-зеленое *. Преимущество первого — возможность работать с ортохроматическими фототехническими пленками. Недостаток — возрастание видимых плотности и контраста фотоизображения при красном свете. Требуется определенная привычка, чтобы уметь учитывать эти факторы при визуальном наблюдении за проявлением. Ни в коем случае нельзя в одной лаборатории смешивать два вида освещения. Это приведет к многочисленным ошибкам в оценке плотности проявленных снимков. Очень удобно иметь выключатель неактиничного освещения вблизи увеличителя. Ведь наводить на резкость, особенно при плотном негативе, лучше в полной темноте.

Подготовительные фотолабораторные работы включают приготовление рабочих растворов для обработки фотобумаги: проявителя, стоп-ванны, фиксажа и других. Рецептов бумажных проявителей существует множество. Каждому фотографу целесообразно остановиться на каком-нибудь одном из них, хорошо изучить его свойства и пользоваться им постоянно. Использовать другие проявители есть смысл только в каких-нибудь специальных целях, например особоконтрастный — для работы над изогелией, сверхмягкий глициновый — для репродукции. Я обычно использую проявитель следующего состава:

Сульфит натрия безв.	12,5 см³
Сода безв.	60 см³
Гидрохинон	4 г
Бензотриазол	0,3 г
Фенидон	0,2 г
Вода	до 1 л

Количество сульфита и соды не случайно приведено в кубических сантиметрах. Необходимый объем сухого вещества в данном случае я отмеряю мензуркой. Точность такой дозировки вполне достаточна для бумажного проявителя, а время его приготовления значительно сокращается. Вещества растворяю в указанном порядке в теплой воде, фенидон — отдельно. Для этого в мензурку емкостью около 250 мл наливаю одну треть объема проявителя (без фенидона), затем высыпаю фенидон и доливаю кипяток. После минутного помешивания жидкую смесь выливаю в основной раствор. Неиспользованный проявитель хранится несколько месяцев. Частично использованный — 1—3 недели в зависимости от степени истощения. Свежий проявитель работает быстрее и контрастнее, чем старый. Этим очень удобно пользоваться, имея постоянно 2—3 одинаковые емкости с проявителем разной степени истощения. Лучше всего использовать кислый фиксаж. При интенсивной работе он дает десятикратную экономию тиосульфата натрия. Вот один из рецептов кислого фиксажа:

Тиосульфат натрия крист.	250 г
Сульфит натрия безв.	45 г
Уксусная кислота ледяная	10 мл
Вода	до 1 л

Требования к точности дозировки при приготовлении фиксажа для фотобумаги не очень высокие. Уксусную кислоту следует добавлять тонкой струйкой к готовому раствору при постоянном перемешивании. Время фиксирования в свежем растворе — 10—15 мин. Увеличение времени может привести к частичному ослаблению изображения. При дальнейшей работе с тем же фиксажем отпечатки можно оставлять в нем надолго, не боясь их осветления. С целью экономии тиосульфата можно применять подкисленную промывную воду, чтобы щелочь проявителя не попадала в фиксаж. Легче всего это делать с помощью концентрированной уксусной кислоты или пищевой эссенции. Половины чайной ложки кислоты достаточно для приготовления 1—2 л раствора. Вообще количество кислоты можно варьировать в зависимости от предполагаемого объема фотопечати. Важно, чтобы нейтрализовалась щелочь проявителя. Отпечаток, погруженный в стоп-ванну, сразу же перестает быть скользким на ощупь. Если этого не происходит, значит кислота нейтрализовалась и нужно заменить раствор. Ополаскивать отпечаток в кислой ванне достаточно в течение нескольких секунд. Применение стоп-ванны предотвратит также опасность появления желтых пятен на отпечатках, лежащих в фиксаже. Нужно следить за тем, чтобы брызги раствора кислоты не попадали в проявитель. При работе необходимо иметь один пинцет для проявителя и второй — для останавливающей ванны и закрепителя. Замечу, что при печати «выставочных» снимков пинцетами лучше не пользоваться. При этом тщательно следите за чистотой рук, чтобы не занести кислоту в проявитель. Иногда между проявителем и стоп-ванной устанавливают четвертую кювету — с чистой водой. Это дает возможность осуществлять более мягкое проявление. Немного переэкспонированный отпечаток погружают в проявитель и держат там до появления слабого изображения. Затем переносят в воду, где он допроявляется за счет раствора, впитавшегося в эмульсию. На плотных местах изображения проявитель истощается быстрее, на светлых — работает дольше. В результате плотности несколько выравниваются, снижается контраст. Время экспонирования фотобумаги для этого метода проявления подбирается по фотопробе.

ПОЛУЧЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ФОТОБУМАГЕ

Прежде всего для выбранного сюжета необходимо подобрать подходящую по контрастности и типу поверхности фотобумагу. Когда нет нужной фотобумаги, негатив следует отложить до лучших времен и печатать другой сюжет, для которого данная бумага подходит. Удобнее пользоваться одним проявителем, применяя фотобумагу различной контрастности. Отсутствие мягкой и контрастной бумаги можно в некоторой степени компенсировать использованием специальных проявителей — мягко- и контрастно работающих. При стандартной (без эффектов) фотопечати я руководствуюсь двумя следующими правилами. Во-первых, на фотоотпечатке должна присутствовать вся гамма полутонов. Если это правило не выполняется, снимок имеет общий серый тон, становится невыразительным, «жухлым». Во-вторых, на фотографии не должно быть «провалов» в наиболее темных и светлых местах, то есть должны получиться раздельно все детали, имеющиеся на негативе. Совершенно белые места могут быть лишь там, где они оправданы по смыслу, например на изображении источников света, световых бликов. Иногда белыми могут быть однородные, без деталей, поверхности, как снег или небо в пасмурную погоду. Но наличие таких белых площадей на снимке должно оправдываться композиционно. Недопустима, скажем, белая бумага на изображении освещенной части человеческого лица, одежды, различных предметов и зданий. Совершенно черные, недетализированные участки снимка должны иметь небольшую площадь или тоже оправдываться композиционно. При среднем контрасте снимаемых объектов, нормально проявленных негативах и нормальном позитивном проявителе эти условия автоматически выполняются при печати на нормальной фотобумаге. При отклонении этих параметров от средних значений нужно воспользоваться мягкой или контрастной бумагой.

ВЫБОР ФОТОБУМАГИ

На выставочных стендах хуже всего смотрится глянцевая бумага, так как она бликует от источников света, коробится под стеклом, отчего бликует еще больше. С другой стороны, глянцевая поверхность имеет максимальный коэффициент отражения, отчего снимок выглядит контрастнее, «сочнее», чем на матовой поверхности. С этой точки зрения хороша структурная (тисненая) бумага, которая тоже бывает блестящей (но при этом практически не бликует) или полуматовой. Интересна также гладкая полуматовая бумага. К сожалению, на этих бумагах затруднена ретушь, что ограничивает их применение. Некоторые сюжеты хорошо смотрятся только на матовой бумаге. Вооб-

Продолжение. Начало см. «СФ», 1990, № 7, 8, 10—12; 1991, № 2.

* Изопанхроматические и панхроматические фотоматериалы, если они предварительно перед обработкой не десенсибилизируются, требуют при работе с ними полной темноты. Более подробно о лабораторных светофильтрах см. «СФ», 1986, № 12.

ще основным критерием выбора поверхности отпечатка, конечно, является содержание фотографии. Но и упомянутые особенности нужно учитывать. Еще один существенный момент. В мокром состоянии все фотобумаги выглядят глянцевыми и отражают столько же света, сколько и сухая глянцевая. В связи с этим после высыхания изображение темнеет, так как отражательная способность полуматовых и особенно матовых поверхностей снижается. Это необходимо помнить при печати фотографии и слегка недопечатывать ее на матовых бумагах. Не ошибиться здесь поможет только опыт. После выбора фотобумаги приступают к пробам. Печатать лучше всего, задиафрагмировав объектив. Это позволяет «подстраховать» будущий отпечаток от влияния погрешностей в юстировке увеличителя. Если изображение слишком темное, можно уменьшить диафрагму или увеличить с помощью ЛАТРа напряжение. При светлом изображении — поступить наоборот.

Фотопробы печатают на обрезках фотобумаги, которые укладываются на сюжетно важную часть изображения, а также на те места, где освещенность экрана сильно отличается от средней (например, на темное на негативе небо, на яркие тени и т. п.). Фотопробы проявляют до конца, то есть до тех пор, пока изображение не перестанет темнеть, плюс еще 1—2 мин для страховки. Отпечаток рассматривают при ярком свете, который можно зажечь через 30 с после погружения в кислый фиксаж.

Как бы тщательно ни делались пробы, очень трудно с первого раза получить качественный отпечаток выставочного формата. Чаще всего, только глядя на готовый снимок, можно надежно оценить необходимость корректировки плотности изображения в тех или иных местах. Поэтому приходится иногда делать от двух до пяти отпечатков, чтобы достичь желаемого результата. Для экономии фотобумаги можно отработать методику печати на снимке меньшего масштаба, а потом пересчитать все выдержки, исходя из того что они пропорциональны площади изображения на экране или квадрату любой его стороны. С этой целью удобно иметь в лаборатории электронный калькулятор. Рассматривают мокрые отпечатки, вынув их из фиксажа или воды. Удобно приклеивать снимки на гладкую, хорошо освещенную стену и смотреть с некоторого расстояния. При этом, конечно, оценивается не только качество печати, но и все достоинства и недостатки фотографии, в том числе и точность окончательной кадрировки.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МАСОК

Случаи, когда снимок требует одной выдержки по всему полю изображения, очень редки. Как правило, одни места требуют большей экспозиции, другие — меньшей. Основную выдержку подбирают с таким расчетом, чтобы успеть подержать маску нужное время над всеми участками, требующими меньшей экспозиции. Поясню это на примере. Основная часть снимка должна экспонироваться 30 с, верх (небо) — 90 с, а лицо человека — 20 с, правый нижний угол (тень) — 15 с. Исходя из этого основная выдержка должна быть 30 с, из них на 10 с перекрывается лицо человека, на 15 с — угол, 5 с остается на то, чтобы ввести нужные маски в нужные места. Потом дополнительной выдержкой в 60 с пропечатывается небо, остальное закрывается. Отсюда понятно, почему основная выдержка не должна быть очень короткой: иначе предельной быстроты реакции человека и скорости движения рук не хватит для выполнения манипуляций. Для перекрытия соответствующих участков изображения используют различной формы куски картона, собственные ладони и пальцы, а также специально сделанные маски. Чаще всего это круглые и эллипсоидные кусочки плотной бумаги разного размера, укрепленные на длинной рукоятке из тонкой проволоки. Набор таких масок должен быть всегда под рукой. Для сложных контуров приходится вырезать маски в каждом конкретном случае. Маски должны находиться над экраном в постоянном движении таким образом, чтобы их тень последовательно перекрывала нужные участки изображения. Требуется большая тренировка и «ловкость рук» для работы с масками: следы от них не должны быть видны на отпечатке. Поэтому снимки большого формата зачастую печатать легче, чем маленького.

РАМКИ

В последнее время на стендах выставок появляется все больше фотографий, окантованных впечатанными на фотобумагу рамками. По поводу целесообразности этих рамок возникает много споров. По-видимому, фотография, так же как живописное или графическое полотно, нуждается в окантовке. Она ограничивает изображаемое пространство и тем самым облегчает восприятие сюжета. В некоторых случаях рамка является неотъемлемой частью композиции. Тем же целям служит размещение фотографии на паспарту различной формы и размера. Бывают, однако, случаи, когда рамка противопоказана. Она, например, может «сковывать» движение, придавать снимку излишнюю статичность или замыкать пространство там, где оно требует мысленного продолжения. Поэтому никаких определенных рекомендаций по поводу рамок дать нельзя. Все зависит от каждого конкретного случая и от вкуса автора. Можно предложить в связи с этим только один практический совет. Если при печати снимка какие-либо особые соображения по поводу формы и тона рамки у автора отсутствуют, есть смысл во всех случаях впечатывать простейшую черную рамку. Это отнимет не более двух минут. Впечатывание производится посредством перекрытия изображения картонной форматкой, прижатой по периметру плоскими грузиками. Десяток таких форматок на каждый размер фотобумаги (30×40 или 50×60 см) практически обеспечит все возможные варианты соотношений длины и ширины снимка. Целесообразность такой окантовки заключается в том, что, во-первых, подбирая фотобумагу и двигая ее на экране увеличителя, можно кадрировать непосредственно при фотопечати, а, во-вторых, рамка дает возможность «увидеть» собственную фотографию и оценить ее композицию сразу же после проявления. При окончательном оформлении снимка рамку при необходимости всегда можно срезать. Серая рамка впечатывается под увеличителем аналогично черной с той разницей, что засветка осуществляется не избыточным, а строго дозированным количеством света. Для того чтобы сделать белую окантовку, та же форматка обкладывается со всех сторон полосками картона, которые прижимаются грузиками. После этого форматка вынимается и производится экспонирование фотобумаги. Толщина рамки, независимо от ее тона, подбирается в соответствии с композицией и может колебаться в широких пределах.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

При печати нужно обращать самое серьезное внимание на чистоту негатива и прижимных стекол (если таковые имеются), что значительно сэкономит время при ретуши. Успеха можно добиться только в результате постоянной тренировки, и поэтому следует считать нормальным, если на отработку фотопечати одного сюжета уходит несколько часов. Высокое качество каждого снимка в конце концов перерастет в количество выставочных фотографий.

ОБЪЯВЛЕНИЕ

ПРЕДПРИЯТИЕ **«ОПТИК»** ПРЕДЛАГАЕТ ФОТОЛЮБИТЕЛЯМ, ПРОФЕССИОНАЛАМ, ОРГАНИЗАЦИЯМ ТЕПЛОСТОЙКИЕ НЕВЫЦВЕТАЮЩИЕ ФИЛЬТРЫ И ЗЕРКАЛА ДЛЯ ВСЕХ ВИДОВ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ, ПОЛИРОВКУ И ОСОБО ТОНКОЕ МАТИРОВАНИЕ ОПТИЧЕСКИХ ДЕТАЛЕЙ И КАМНЯ, МНОГОСЛОЙНОЕ ПРОСВЕТЛЕНИЕ.

ОПЛАТА ПО НАЛИЧНОМУ И БЕЗНАЛИЧНОМУ РАСЧЕТУ.

ИЗДЕЛИЯ ПРЕДПРИЯТИЯ **«ОПТИК»** МОГУТ СЛУЖИТЬ НАДЕЖНЫМИ КОМПЛЕКТУЮЩИМИ ДЛЯ ПРОДУКЦИИ ЗАВОДОВ, ВЫПУСКАЮЩИХ ФОТОАППАРАТУРУ, ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛИ, ДИАПРОЕКТОРЫ и т. д.

СЕРИЙНАЯ ПРОДУКЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЗАКАЗЫ НА ОПТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ, РАЗМЕРЫ (ДО 130×130 мм) ИЗДЕЛИЙ. ВСЯ СЕРИЯ КОНВЕРСИОННЫХ И ЦВЕТОКОРРЕКТИРУЮЩИХ ФИЛЬТРОВ ДЛЯ ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ ПО НОМЕНКЛАТУРЕ ВЕДУЩИХ ФИРМ МИРА.

ИЗДЕЛИЯ **«ОПТИК»** СДЕЛАЮТ ВАШУ РАБОТУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ!

ЗАПРАШИВАЙТЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНУЮ ИНФОРМАЦИЮ.

МЫ РАДЫ СОТРУДНИЧАТЬ С ВАМИ!

АДРЕС ПРЕДПРИЯТИЯ: 249020, ОБНИНСК-1 КАЛУЖСКОЙ ОБЛ., А/Я 154, **«ОПТИК»**

Новинки из Красногорска

При опустевших полках магазинов, торгующих фототоварами, как-то неловко говорить о выпускающихся промышленностью новинках, которые, поступив в торговую сеть, мгновенно раскупаются. И все же отметим некоторые из них.

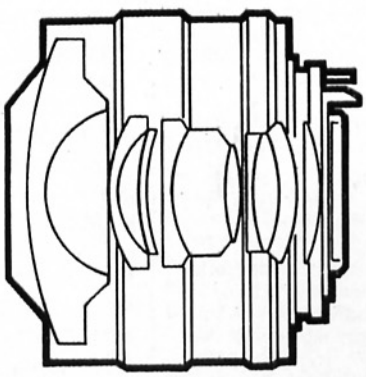
ПО «Красногорский завод» в прошедшем году освоил серийное производство фотокамеры «Зенит-122», объектива «МС Зенитар-К» 2,8/16 типа «фиш-ай», подготовил к производству давно ожидавшийся объектив «МС АПО Телезенитар-М» 2,8/135, а в настоящее время заканчивает разработку объективов «МС Вариозенитар-К» 2,8—3,5/25—45, «МС Мир-64К» 2,8/20 и др.

Фотокамера **«Зенит-122»** является модернизированным вариантом широкоизвестного «Зенита-12СД». У новой камеры изменился внешний облик (фото 1). Металлический корпус, на котором смонтированы все узлы и механизмы камеры, облицован накладной пластмассовой передней панелью с эргономическим выступом (фото 2). Задняя крышка (фото 3) также имеет выступ для удобного расположения большого пальца руки, благодаря которому камера хорошо держится, не выскальзывая из рук. Таким образом, благодаря более устойчивому положению камеры значительно повышается возможность получения резких несмазанных негативов при спуске затвора. Несомненным достоинством нового «Зенита» является светлый, мелкоматированный, без видимых раздражающих колец линзы Френеля (которые упрятаны под матовую поверхность) фокусировочный экран. Он оснащен типовыми фокусировочными элементами: клиньями Додена и макрорастровым кольцом. Матовая поверхность позволяет производить фокусировку по всему полю фокусировочного экрана. Определение экспозиционных параметров производится при рабочей диафрагме, как и в фотокамере «Зенит-12СД», а их индикация осуществляется по постоянному свечению одного из трех светодиодов, расположенных на табло видоискателя. Свечение верхнего (красный) — «света много», нижнего (тоже красный) — «света мало», свечение среднего зеленого светодиода свидетельствует о правильно выбранных экспозиционных параметрах. Питание электрической схемы экспонометрического устройства производится от двух элементов питания (СЦ-32, СЦ-0,12, МЦ-105 и т. п.). Значения чувствительности пленки от 16 до 500 ГОСТ/ISO вводятся в экспонометрическое устройство при помощи удобного диска, расположенного на одной оси с рукояткой обратной перемотки пленки. Интересно решен сброс показаний автоматического счетчика кадров, который производится только при нажатии западающей кнопки обратной перемотки пленки. Теперь при открытии задней крышки показания счетчика кадров не сбрасываются на «0». Камера заметно «похудела»: ее масса составляет 0,82 кг. Пока «Зенит-122» комплектуется объективом с многослойным просветлением «МС Гелиос-44М-4» 2/58. Остальные технические характеристики те же, что и у «Зенита-12СД». Камера вкладывается в удобный футляр-сумку, где может разместиться один-два сменных объектива или принадлежности, необходимые при съемке (фильтры, бленда и т. п.). Отстегивающийся наплечный ремень сумки позволяет носить ее на поясе.

ФОТО 1

ФОТО 2

ФОТО 3



Не уменьшая достоинств модернизации камеры, следует отметить и некоторые недостатки, несколько снижающие ее эксплуатационные возможности. Механизм привода нажимной диафрагмы значительно утяжеляет спуск затвора (в этом легко убедиться, используя при съемке объективы без механизма прыгающей диафрагмы). Головка установки выдержек имеет небольшие размеры и «хорошо спрятана» в дизайне верхней крышки, что затрудняет работу с камерой. Неудачно расположен и карман для вкладок на передней панели (его сразу пришлось закрыть декоративной пластинкой), который создает неудобства для левой руки. Следовало бы разместить его на нижней крышке, как это удачно сделано на фотокамере «Зенит-Ап». Еще недостаток — небольшой размер фокусировочного экрана (20×28 мм) и большой ход рычага взвода. Однако эти требования уже выходят за пределы конструкционных возможностей этой камеры и могут реализоваться в других. На наш взгляд, было бы целесообразным выпустить вариант этого «Зенита» с байонетным присоединением типа «К», что позволило бы значительно улучшить кинематику механизма спуска затвора, а это, в свою очередь, обеспечило бы устойчивость камеры при съемке и в конечном результате повысило качество изображения.

Полной неожиданностью было появление летом прошлого года в продаже первого серийного объектива типа «фиш-ай» — **«МС Зенитар-К» 2,8/16** (фото 4) для малоформатных фотокамер с присоединительным байонетом типа «К» (для «Алмаза», «Зенита-автомата», «Зенита-14», «Зенита-Ам»). Результаты съемок этим объективом превзошли все ожидания. Объектив дает бочкообразное изображение с большой отрицательной дисторсией. Это свойство используется для реализации различных творческих замыслов. Кроме того, объектив с успехом можно использовать для съемок пейзажей, в малых помещениях и т. п. При наклоне объектива от горизонтальной оси можно получать различные эффекты, что используется в различных жанрах фотографии.

Оптическая схема объектива **«Зодиак-13»** представляет собой десятилинзовую конструкцию из шести компонентов (см. рис.) с компенсатором (плоскопараллельной пластиной), который устанавливается для сохранения рабочего отрезка объектива при съемках без фильтров. Согласно ТУ разрешающая способность объектива составляет не менее 60 $мм^{-1}$ в центре поля и не менее 23 $мм^{-1}$ — по краям поля. Цветопередача объектива характеризуется формулой цветности 18-0-(-2), коэффициент пропускания — 0,86, а коэффициент рассеивания — 0,015. По своим оптическим показателям этот объектив находится на уровне аналогов ведущих зарубежных фирм. Угловое поле зрения составляет 180° по диагонали кадра, предел диафрагмирования — до 1 : 22, пределы фокусировки — от 0,3 м до ∞, длина без крышек (от опорного кольца) — не более 49 мм, наибольший диаметр оправы — 63 мм, масса — 0,31. Конструкция объектива позволяет использовать светофильтры с присоединительной резьбой М26,5×0,5, которые ввинчиваются в оптический блок вместо компенсатора (фото 5). В комплект входят три светофильтра ЖЗ-2$^{\times}$,

Ж-1,4× и К-8×, хранящиеся в специальных гнездах крышки футляра. Завод-изготовитель будет выпускать и несколько видов творческих фильтров. Они поступят в продажу отдельно.

К серийному производству готовится объектив **«МС АПО Телезенитар-М» 2,8/135** (фото 6). Он пригоден для любых видов съемки: спортивной, репортажной, портретной, удаленных объектов, а также при решении других творческих задач. Объектив имеет присоединительную резьбу М42×1 и рабочий отрезок 45,5 мм, предназначен для использования на фотокамерах типа «Зенит», «Практика» с резьбовым присоединением. При помощи переходного кольца типа «К/42» его можно использовать и с камерами типа «Алмаз», «Зенит-автомат», «Зенит-Ам» и т. п. При этом экспонометрическое устройство указанных камер будет работать в режиме рабочей диафрагмы, а ее значения придется устанавливать вручную. Объектив оснащен переключателем режима работы диафрагмы: «М» — установка значений производится вручную, «А» — диафрагма закрывается до ранее установленного значения от механизма привода фотокамеры; предел диафрагмирования — 1 : 22, предел фокусировки — от 1,3 м до ∞. Посадочная резьба для светофильтров М58×0,75, оправа объектива снабжена выдвигающейся на 15 мм блендой. Длина объектива — 94 мм, наибольший диаметр — 66,5 мм. Благодаря применению особых марок стекла и многослойному просветлению объектив обеспечивает отличное качество изображения негативов даже при полностью открытой диафрагме. Согласно ТУ разрешающая способность составляет в центре поля не менее 55 мм$^{-1}$, а по краям поля — не менее 40 мм$^{-1}$.

Завершена разработка интересного объектива с переменным фокусным расстоянием **«МС Вариозенитар-К» 2,8—3,5/25—45** (фото 7). Это первый отечественный «зумм» для фотокамер с присоединением типа «К». Фокусное расстояние объектива плавно изменяется при помощи кольца управления в пределах от 25 до 45 мм, при этом относительное отверстие также меняется от 1 : 2,8 при $f'=25$ мм до 1 : 3,5 при $f'=45$ мм. Разрешающая способность объектива в центре поля при $f'=25$ мм составляет 55—60 мм$^{-1}$, по краям поля — 30—35 мм$^{-1}$. Цветопередача соответствует формуле 13-0-(-1), коэффициент рассеивания — 0,025, а коэффициент светопропускания — 0,82—0,84. Пределы фокусировки — от 0,8 м до ∞. К сожалению, отсутствует диапазон для макросъемки. Длина объектива — 66 мм, наибольший диаметр — 68 мм, масса — 0,425 кг. Съемка этим объективом выявила его широкие возможности, оптическая схема обеспечивает хорошее качество изображения. Несколько снижает возможности использования объектива довольно большое расстояние (0,8 м) для ближней съемки. Тем не менее выпуск этого объектива, несомненно, заполнит пробел линейки широкоугольников для фотокамер с присоединением типа «К».

Продолжается работа над конструкцией нового малогабаритного широкоугольного объектива **«МС Мир-64» 2,8/20** (фото 8). Его длина всего 40 мм, а наибольший диаметр — 69 мм. Он значительно меньше своих предшественников («Мир-20» и «Мир-47»), пределы фокусировки — от 0,25 м до ∞, предел диафрагмирования — до 1 : 22.

Фокусировочное кольцо оправы, как и кольца других указанных объективов (кроме «МС АПО Телезенитара»), с резиновым покрытием, что создает дополнительные удобства при работе. Проведенные съемки свидетельствуют о высоких оптических показателях этого объектива.

Предложен к производству телеобъектив **«МС АПО Телезенитар К» 4,5/300.** Применение в оптической схеме этого объектива линз из особых сортов стекла обеспечило высокие оптические показатели. Так, опытный образец объектива показал разрешающую способность в центре поля 58 мм$^{-1}$, а по краям поля — 42 мм$^{-1}$. Коэффициенты светопропускания и рассеивания соответственно составили 0,87 и 0,02, что способствует получению хорошего контраста изображения. Формула цветности объектива — 13-0 (—0). Небольшие размеры объектива (длина — 155 мм, наибольший диаметр — 80 мм, масса — 0,988 кг) по сравнению с его предшественником «Таиром-3», который имел длину 270 мм, диаметр 85 мм и массу 1,6 кг, несомненно, привлекут внимание не только любителей-«фотоохотников», но и многих фотографов.

ФОТО 4

ФОТО 5

ФОТО 6

ФОТО 7

ФОТО 8

Для любителей портретной съемки и репортажа отличным подспорьем будет объектив **«МС Зенитар-1К» 1,4/85** с пятилинзовой оптической схемой типа «Гелионар», для которой характерна высокая разрешающая способность (в центре поля — не менее 50 мм$^{-1}$, по краям поля — не менее 30 мм$^{-1}$) и особый пластический рисунок изображения. Небольшая глубина резкости при полностью открытой диафрагме позволяет легко «отрывать» объект съемки от фона. Кроме того, компактная оптическая схема позволила сконструировать объектив в малогабаритной оправе.

Нельзя обойти и новые разработки штатных объективов. Уже поступил в продажу объектив **«МС Гелиос-77М-4» 1,8/50,** представляющий собой 6-линзовую оптическую схему в пяти компонентах. Он имеет несколько большее относительное отверстие и разрешающую способность, чем в хорошо «надоевшем» «Гелиосе-44», фокусное расстояние 52 мм позволило расширить угол поля зрения до 44° по диагонали кадра. Габариты его составляют: длина — 41 мм, наибольший диаметр — 64 мм; масса не более 0,25 кг. Минимальная дистанция съемок — 0,45 м. Кроме того, отличительной особенностью этого объектива является то, что оптический блок при фокусировке имеет возможность перемещаться за пределы знака «бесконечность» («перебег»), это позволяет оптимально выполнять фокусировку на удаленные объекты съемки при некотором несовпадении рабочих отрезков камеры и объектива.

Фотокамеры типа **«Зенит-Ам»** и **«Зенит-Ап»,** которые готовятся к выпуску в 1992 году, по всей вероятности, будут комплектоваться новым «штатником», сконструированным по 6-линзовой оптической схеме в четырех компонентах. Разрешающая способность этого объектива (в центре поля — не менее 50 мм$^{-1}$, а по краям поля — не менее 30 мм$^{-1}$) и отличная передача контраста позволяет на фотопленках нового типа ФН полностью реализовать его оптические возможности.

В дальнейшем предполагается выпуск сверхсветосильного объектива **«МС Зенитар-1К» 1,4/50.** Он должен заполнить пустующее место в линейке объективов с присоединением типа «К».

В «СФ» № 5 за 1990 год рассказывалось о фотокамере типа «Зенит-Ам», конструкция которой в течение прошлого года подверглась доработке. Для повышения надежности и стабильности ее работы в отсутствии элементной базы пришлось отказаться от устройства узла «памяти» в камере. В январе 1991 года камера «Зенит-Ам» с успехом прошла квалификационные испытания и рекомендована к серийному производству. Будем надеяться, что в этом году она появится в продаже. Заводом подготовлена также модификация объектива «рыбий глаз» с резьбовым присоединением М42×1.

В. ФЕДАЙ
Фото автора

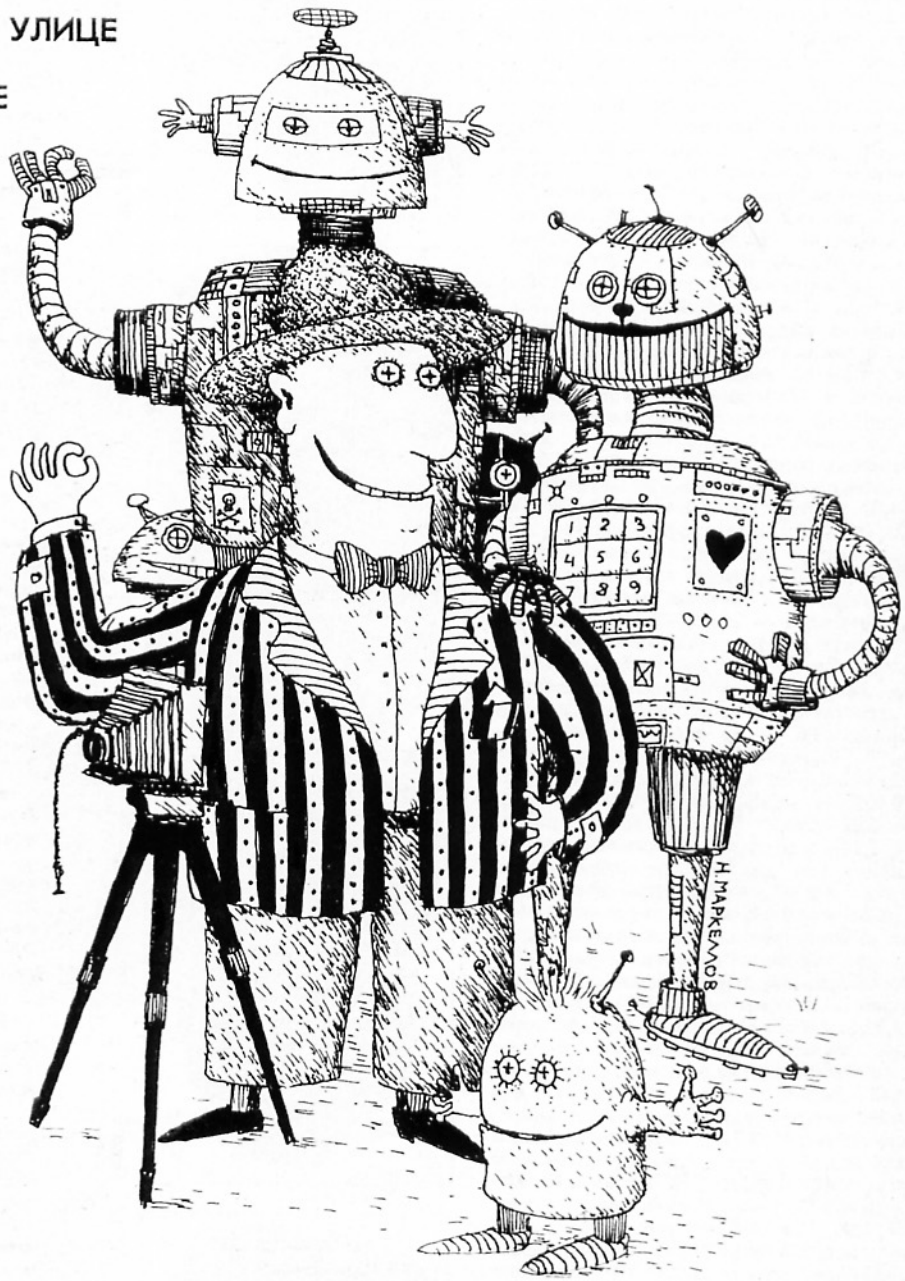
ХУДОЖЕСТВЕННО-ОФОРМИТЕЛЬСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

«ИГРУШКА»

ГПО «ДОСУГ»

ДЛЯ ФОТОАТЕЛЬЕ,
ФОТОСТУДИЙ,
ФОТОГРАФОВ СЛУЖБЫ БЫТА,
РЕКЛАМНЫХ ФОТОГРАФОВ.
НЕЗАМЕНИМЫЙ РЕКВИЗИТ
ДЛЯ РАБОТЫ ФОТОГРАФА НА УЛИЦЕ
И В ПАВИЛЬОНЕ;
ОРИГИНАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
ИНТЕРЬЕРА;
ПРЕКРАСНАЯ РЕКЛАМА
ДЛЯ ЛЮБОЙ ПРОДУКЦИИ.
ИГРУШКИ
ИЗГОТОВЛЯЮТСЯ
ОПЫТНЫМИ МАСТЕРАМИ
ПО РАЗРАБОТКАМ
НАШИХ ХУДОЖНИКОВ,
А ТАКЖЕ
ПО ИНДИВИДУАЛЬНЫМ
ЭСКИЗАМ ЗАКАЗЧИКА.

Наш адрес:
443010, г. Самара,
ул. Красноармейская, 2,
Художественно-оформительская
мастерская «Игрушка».
ГПО «Досуг»
тел.: 32-48-73.



ВНИМАНИЕ!

НАШИ ИГРУШКИ — ВАША ПРИБЫЛЬ!

Самара «ДОСУГ»

Ответственность
за достоверность фактов,
содержащихся в объявлении,
несет рекламодатель.

ФОТОГРАФ-ФОТОГРАФУ

Хочу переписываться с теми, кто увлекается съемкой на слайды.
456110, Катав-Ивановск, ул. Дм. Тараканова, 55, кв. 36. Кондратьев В. Л.

Давно мечтаю о переписке с фотоохотниками.
292635, Львовская обл., Самборский р-н, с. Городище, ул. Зеленая, 12. Хащивский М. Н.

Фотолюбитель, увлекающийся съемкой натюрморта, портрета, пейзажа и изучающий самостоятельно итальянский язык, хочет познакомиться с советскими и зарубежными коллегами, владеющими русским и итальянским языками.
473022, Целиноград, ул. Пушкина, 155. кв. 86. Чернышевич А. Н. (22 года).

Фотографией серьезно занимаюсь 6 лет, люблю снимать пейзаж, жанр, портрет. Хочу переписываться с человеком, серьезно занимающимся фотографией и живущим за широтой 69°.
252033, Киев, ул. Саксаганского, 77, кв. 37. Авдиевский Я. (18 лет).

Продаю фотоаппарат «Любитель-166У», хочу переписываться с любителями съемки живой природы.
641400, Курганская обл., с. Глядянское, ул. Гагарина, 21. Константинов В. А.

Произвожу ремонт сложных современных отечественных и зарубежных фотокамер, покупаю неисправную фототехнику и запчасти к ней.
Тел.: 395-67-03 (Москва).

Меняю фотоаппараты «ФЭД-5В», «Любитель-166В», «Зенит-Е»; объективы «Мир-1В», «Юпитер-9», «Индустар-61Л/3», «Индустар-50», «Гелиос-44-2» на фотоаппарат «Искра» или фотоувеличитель «Крокус-4-колор».
462356, Новотроицк, ул. Мира, 18, кв. 27. Насиловский Л. Н.

Меняю среднеформатную фотокамеру «Пентакон SX TL» с объективом «Биометар» 2,8/120 на иномарку малого формата.
690000, Владивосток, ул. Тигровая, 18, кв. 1. Аксенов В. В.

Куплю или обменяю на «Дон-110» фотоувеличитель для печати с негативов форматом 6×6 см.
113209, Москва, Севастопольский пр., 51, кор. 2, кв. 11. Бондарев В. Н.

Куплю объектив «Юпитер-11» 4/135 для фотоаппарата «Киев-4».
474740, Целиноградская обл., п. Балкашино, ул. Пионерская, 23, кв. 3. Сергиенко А. В.

Куплю фотоаппараты «Москва», «Искра», хочу переписываться с теми, кто увлекается цветной фотографией, занимается репродукционной съемкой.
622052, Нижний Тагил, ул. Зари, 6, кв. 8. Козмодемьянов В. Р. (33 года).

Куплю корректирующие светофильтры размером 60×60 мм.
690088, Владивосток, ул. Шилкинская, 10, кв. 120. Белкин О. И.

Куплю объектив «ПФ-6А» для кинопроектора «Русь».
456004, Аша, ул. Советская, 20, кв. 12. Копысов В. Г.

Куплю фотобокс для подводной съемки.
Тел.: 174-09-72 (Москва). Аксенов Г. Н.

Куплю автономный автоспуск, объективы «Руссар», «Орион-15», фотоаппараты «ФЭД», «Зоркий» с «утапливаемым» объективом.
335029, Севастополь, пр. Острякова, 63, кв. 14. Братченко Е. А.

Куплю оптический видоискатель к объективу «Руссар» (фокусное расстояние 20 мм, угол поля зрения 90°) на дальномерный фотоаппарат «Зоркий-4». Возможен вариант индивидуального изготовления.
244030, Сумы, ул. Советская, 6, кв. 29. Хариков А. М.

Напоминаем, что ответственность за достоверность представленных сведений и за результаты коммерческого обмена редакция не несет. Анонимные объявления не принимаются. Условия публикации см. «СФ», 1991, № 1.

ОБЪЕКТИВНАЯ УЛЫБКА

Ленинградский кооператив **«ФОТОЭКСПРОМТ»** совместно с фирмой «EIH» (Германия) проводят международную фотовыставку **«ОБЪЕКТИВная улыбка»**.

Цель выставки — средствами фотоискусства отобразить смешные явления вокруг нас, запечатлеть юмористические сюжеты.
К участию в выставке приглашаются все желающие. Количество работ, присланных одним автором, не ограничено.
Принимаются снимки форматом от 24×30 до 50×60 см, черно-белые и цветные, с двумя контрольными отпечатками размером 13×18 см для публикации в каталоге и прессе.
На обороте работ необходимо указать название, фамилию, имя, отчество автора, домашний адрес, почтовый индекс.
Для советских участников выставки установлены следующие премии:

первая (одна) — 1000 руб.
вторая (две) — 500 руб.
третья (три) — 250 руб.

Каждый участник выставки получит иллюстрированный каталог. В работе жюри примут участие известные фотомастера Ленинграда.
Открытие выставки — в августе 1991 года.
Последний срок отправки бандеролей с фотографиями — 10 июня 1991 года.
Фотографии высылать по адресу: 197228, Ленинград-228, а/я 47, «Фотоэкспромт».
Работы не рецензируются и не возвращаются. Организаторы оставляют за собой право использовать присланные снимки в передвижных выставках по городам СССР и за рубежом, а также в рекламных целях.

Синкретическое пространство

«Почему ворон похож на письменный стол?»
Л. Кэрролл

Давным-давно, где-то в году 1966, перед сдачей зачета по фотокомпозиции во МГИКе, я снимал у себя в комнате какие-то постановки. Неожиданно раздался звонок в дверь — на пороге стоял пожилой худощавый мужчина, он спросил отца — того не было. Я предложил ему зайти и подождать — он согласился.

Понаблюдав, чем я занимаюсь, гость сделал несколько убийственно-дельных замечаний, а потом добавил: «При мне Родченко сказал Маяковскому, что надо бы написать — не «поэзия — та же добыча радия...», а фото — «та же добыча радия, в год добычи — грамм руды...» Несколько озадаченный, я спросил: «Простите, а с кем имею честь?» — «Давид Бурлюк»,— представился тот. Когда, так и не дождавшись, он ушел, я вдруг спохватился, что «не намыл» как раз тот грамм руды, не снял «последнего из могикан» русского авангарда.

Собственно говоря, почему я вспомнил эту историю? В фотоискусстве, как ни в каком другом, количество зачастую гарантирует качество и в сочетании с точным отбором вовремя мастерски проэкспонированных эпизодов «самой жизни» создает тот самый образ, который был задуман автором. Это относится прежде всего к таким жанрам, как фоторепортаж и фотопортрет.

Но есть область фотоискусства, где этот «грамм руды» добывается благодаря тому, что автор владеет не только фотомастерством, но и другими видами искусства, такими как скульптура, живопись, графика и даже литература. В «неркотворных образах» фотографии эти искусства проявляют себя в новом качестве, взаимопроникая, они создают новое синкретическое пространство.

В этом пространстве возникают образы, способные быть максимально актуальными и предельно метафоричными.

Не случайно в творчестве многих известных художников авангарда — от Лисицкого до Раушенберга — фотоизображение становится одним из основных выразительных средств.

В теории искусства синкретизм — это универсальная нерасчлененная форма сродни фольклору. Примечательно, что сегодня синкретическое пространство в самом деле вошло в наш повседневный быт, оно смотрит на нас и со стен музеев, и со страниц самых дешевых изданий.

Начиная работать в этой «пограничной» области, применяя различные материалы для конструирования этого нового пространства, нельзя ни на секунду забывать, что результат будет воплощен именно в фотоматериале. Необходимы глубокие знания экспонометрии, фотоматериалов и, что особенно хочу заметить, законов перспективы. Конечно, работа в данной технике имеет смысл, если не видишь других, более элементарных способов (таких как коллаж) решения творческой задачи.

Средства и приемы создания этого некоего фантастического, но достоверного пространства в полной мере используются в кинематографе, прежде всего в мультфильмах и, конечно, в клипах. Но там они имеют прикладное значение. У изображения в кино и на телевидении много авторов: художник-постановщик, художник по костюмам, кинооператор, актер, режиссер и продюсер. Кино главным образом создается на определенный временной промежуток, в нем расчет на психологию восприятия зрителя — на его рефлексию. Оно в большей степени творится по законам сна — мира теней, в то время как результат творчества фотохудожника — это явь, пускай и на двухмерной плоскости.

Имея опыт работы в кино в качестве кинооператора-постановщика как художественных, так и мультипликационных фильмов, и художественное образование, я не испытываю особых затруднений, применяя в процессе работы тот или иной прием. Главная опасность подстерегает в области вкуса. В наше время, когда в искусстве сплошь и рядом «все дозволено», легко впасть в некую «шлягерность», пойти на поводу у «цивилизации Микки-Маусов».

Возьмем, например, кухню создания работы «Хеппи-энд». Заказчик просит что-нибудь этакое о духе перестройки, о наших проблемах. Исходя из того, что мозг — «черный ящик», и идеи рождаются ниоткуда, на входе я ввожу в него задачу — новый ракурс на избитую проблему...

Через две недели на выходе, когда подбираю на помойке старый пионерский барабан, вдруг получаю некий, еще довольно нерезкий образ. Остается его проявить. Сначала с помощью графитного карандаша на листе бумаги. Дальше начинается работа над воплощением задуманного. Попробую описать ее последовательность по пунктам. Если учесть, что при создании эскиза я принципиально не ограничиваю себя вопросом — можно это сделать или нет, то при воплощении в материале, бывает, сталкиваюсь с тупиковыми проблемами, особенно в средствах воплощения. В нашем распоряжении — в лучшем случае, умопомрачительные фирменные каталоги, но ассортимент пленок, фильтров, красок, кистей и т. д., имеющийся в наличии у советского художника, почти такой же, как и у его детей-школьников.

Но все-таки:

1. Выбор материала. С заказчиком оговорено, что я сдаю ему слайд 6×6. А так как по эскизу видно, что снимать данную постановку надо с применением второй экспозиции, предпочитаю взять «Орвохром UT-18». Она, по сравнению с пленкой «Кодак» той же чувствительности, более груба и контрастна, что, как ни странно, при съемках с многократными экспозициями дает возможность получить более надежные результаты, а кроме того, более проста в обработке и позволяет быстро получить пробу.

2. Аппарат «Салют-С» с объективом «Вега-90». На его матовом стекле как можно точнее прорисовывается фломастером объект съемки для его последующего совмещения с контрмаской. Самой маской при первой экспозиции служит черный бархат фона.

3. Источники света: рисующий — блиц «Луч М-1», заполнение — фольговый подсвет и эффектный — «КПЛ-бебик». (Конечно, все это лучше было бы снимать без блица, с полуваттным светом, но необходимая глубина резкости достигалась только при диафрагме 11, что влекло за собой длительную выдержку, и рука могла оказаться смазанной.) Данный смешанный свет повлек за собой замер экспозиции не с помощью системы TTL, а съемку по пробе.

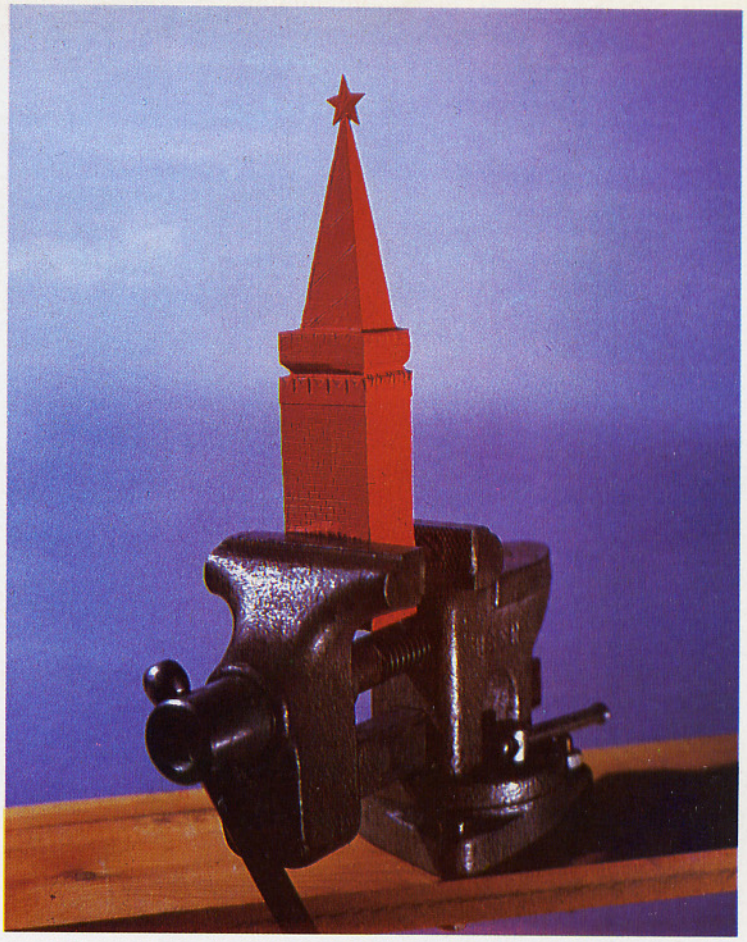
4. Приступая к съемкам второй экспозиции, я имел черную фотомаску, напечатанную с пробы на фотобумаге. Маска точно совмещалась с рисунком на матовом стекле.

5. Перед аппаратом был помещен освещаемый на просвет слайд с изображением красной Галактики. Замер экспозиции осуществлялся по точке на матовом стекле. Экспонометр «Свердловск-6», если из него на проводе 30—40 см вывести наружу фоторезистор и поместить в кончик от использованного фломастера, дает довольно прецизионные показания при замерах по матовому стеклу точки 3—4 мм (замер по точке из-за того, что маска прикрывает большую часть кадра).

Метафоричность, которая помогает раскрыть возможную многоплановость трактовки темы,— не только достоинство синкретического пространства, но и почти обязательный атрибут. Сегодня, когда политическая карикатура-плакат почти не оказывает воздействия на людей, если создается по принципу — «Ура!» «Нет!», прием, в котором парадоксальные образы благодаря фотопластике выглядят вполне достоверными, становится чрезвычайно распространенным и даже модным.

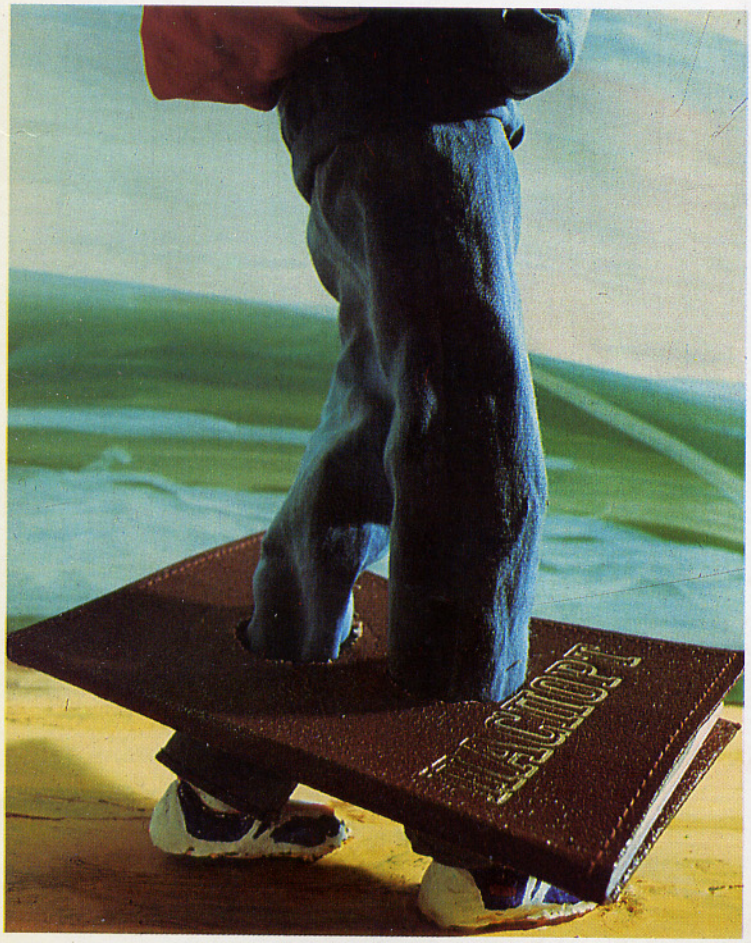
Зачастую эклектичность многих работ бывает явной. Хорошо это или плохо — не берусь судить, так как сам варюсь в этом «компоте». И как сказал Льюис Кэрролл в своей «Алисе в стране чудес» (вот уж где пространство синкретично, не случайно он был прекрасным фотохудожником...): «Бывает, звезды превращаются в летучую мышь, а бриллиант — в чайный поднос».

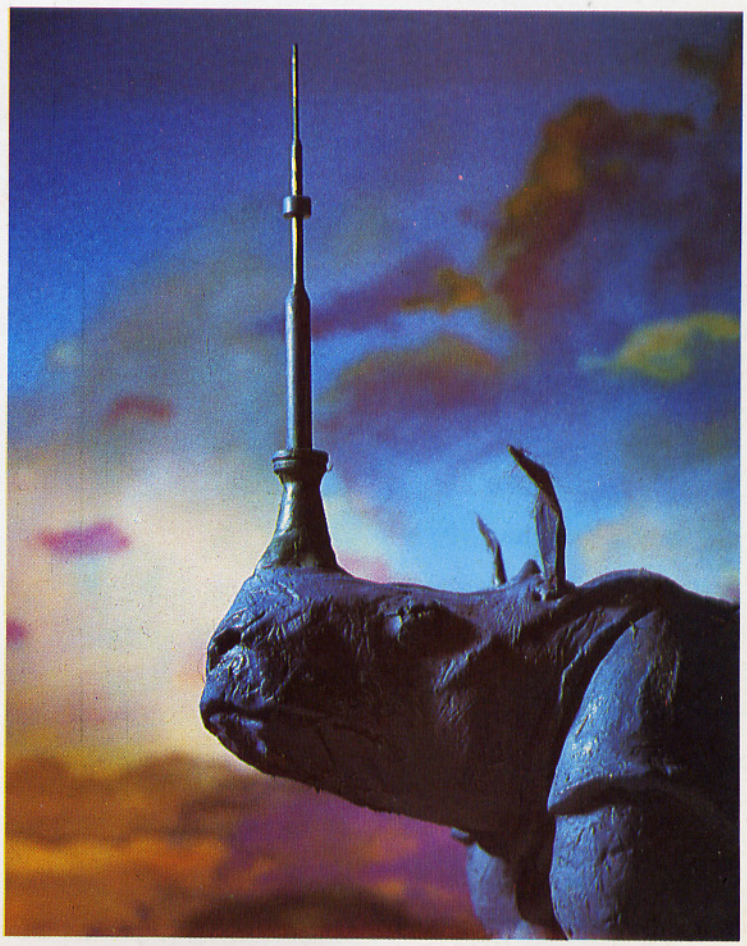
И. РОГАЧЕВСКИЙ



ОБЛОЖКИ К ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКУ «СОБЕСЕДНИК»

ФОТО **ИГОРЯ РОГАЧЕВСКОГО**





Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70869